

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

منشورات الاختلاف

د. حسين خمري

نظرية النص

من بنية المعنى إلى سيميائية الدال



نظرية النص

من بنية المعنى
إلى سيميائية الدال



نظرية النص

من بنية المعنى
إلى سيميائية الدال

د. حسين خمري



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

منشورات الاختلاف

الطبعة الأولى
1428هـ - 2007م

ردمك 978-9953-87-181-3

منشورات الاختلاف

14 شارع جلول مشدل
الجزائر العاصمة - الجزائر
e-mail: revueikhtilef@hotmail.com



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 ـ 785108 ـ 785107 (1-961)
ص.ب: 5574 ـ 13 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961) - البريد الالكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (9611)
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (9611)

المحتويات

الفصل الثالث
من اللغة إلى النص

الفصل الرابع
الممارسات النصانية

المقدمة

في هذه الفسحة المخصصة لي، وضمن هذا المجال المسموح به من طرف المؤسسة، سأقوم بتبليغ خطاب أحاول من خلاله الكشف عن بعض المناطق الغامضة في هذا الكتاب وأحدِّد بدقة قسماته وأعيد رسم مساراته ونقاطه الاستدلالية. وللمحافظة على تماسك الطرح وانسجامه فإنني لن أقوم بخطاب تبريري أعرض من خلاله العراقيل والمعيقات التي صادفتني أثناء إنجاز هذا العمل وذلك لاستدرار العطف أو لكسب التأييد. إن ما يسم هذه المناسبات، عادة، هو الطابع الاستعراضي وعنف التمشهد حيث يقوم الكاتب بدور البطل التراجيدي الذي تحشد له كل الصفات الحسنة، وهو بطبعه هذا قادر على القيام بأنبل الأدوار، لكن قوى الشر تمنعه من ذلك وتضع الحواجز في طريقه.

بهذه الصيغة، يحدث التحول من الخطاب العلمي المدعم بالأدلة والبراهين التي تحتكم لمنطق منهجي إلى خطاب أسطوري يركِّز على البنية العاملية Structure actantielle والمسار السردي ببرامجه المختلفة وتحولاته العديدة اللامنتظرة.

إن هذه الطريقة تبدو لي خاطئة من الأساس لأن البحث لا يُقيَّم من وجهة نظر معيارية أي من حيث كان يجب أن يكون ولكن يحسن التعامل معه من حيث هو موجود، أي كموضوع للدراسة له أبعاده العلمية وحدوده المنهجية المستقلة عن الذات الباحثة. لهذا قرَّرتُ القيام بتفكيك الخطاب الذي أنتجتُه شخصياً والمتمثِّل في هذا البحث، أي أن أمارس كلاماً ضد الكلام، لا كلاما عن الكلام بعيداً عن أشكال البلاغة الرخيصة، وبالمقابل كنت قد اجتهدت لتأمين النص ضد مزالق الكلام محاولاً وضعه في مأمن من العثرات الفكرية ووفّرت له من أسباب الوقاية ما استطعت.

إن هذا السلوك الفكري قد بيَّن لي أن البحث، بهذه الكيفية، سيصير عالماً مغلقاً على معانيه ومنظوماته الرمزية ويجعله يبدو على شكل صيغة معادلات

فكرية وأنظمة معرفية، واكتشفت أن عيوب الكلام وثغراته تجعل النص قابلاً للتناول ومفتوحاً على الأسئلة والقراءات. لذلك لن أحتكر الكلام ولن أصادر الأسئلة الممكنة والملاحظات الوجيهة لأفتح الباب أمام الأفكار المناوئة والأفكار المسالمة وأجعل من البحث فضاء لتدشين بلاغة الاختلاف.

ربما يحق لي اليوم، بعد القراءة طبعاً، بتحليل للوعي الذاتي والتعارضات المتولدة في رحم النص والناتجة عن الظروف الخارجية التي هي جزء من منطق النص ومساهمتها في إعادة هيكلة الوعي الذاتي لأطرح الأسئلة التالية: هل رضيت عن النصوص التي كتبتها؟ ما هي التواطؤات التي حدثت مع النص؟ كيف ينشئ العقل حقائقه وصوره ورموزه؟

لقد قاومت رغبة ملحة وأكيدة في تحليل النص الذي كتبته وفق مقولات غريماسية (نسبة إلى غريماس) بحتة سواء بتحليل مساره السردي **Parcours narratif** ببرامجه السردية **Programmes narratifs** أو انطلاقاً من بنيته العاملية **Structure actantielle** وتحديد المعاضدين **Adjuvants** والمضادين **Opposants** والذات والموضوع **Sujet/Objet** ومسار البحث عن المعنى **Quête du sens** أي أن أحوّل البحث إلى موضوع للتحليل.

إن التسرع في الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها يجعل البحث يسقط في سرد مغامرات سندبادية فكرية لا تنتهي وينزلق من لغة النقد إلى لغة الحكي وعرْضٍ للنتائج في بدايتها وقبل تفكيك محركاتها وأسبابها. وهذا يعني اختراق نظام النص وشل أدواره وتعطيل وظائفه. إن قول كل شيء بخصوص النص هو تصريح بعجزه وإقرار بسكونيته.

منذ البداية أعترف أن تجربة الكتابة تعني العزلة التامة، ورغم أن أجزاء هذا العمل قد حرّرت في مدن مختلفة داخل الوطن (الجزائر) وخارجه إلاّ أن الأفكار والنظريات التي استبدت بالعقل قد جعلت من الكاتب شبه متصوف يعايشها في كل لحظة وتُلازِمُه في الحل والترحال. وهو ما جعلني أجمّد علاقاتي بالواقع والعالم أو أؤجلها وأحوّلها إلى مجرد علاقات بروتوكولية تتوقف عند المسائل الحيوية والضرورية كما جعلتني أؤجل الكثير من المواعيد واللقاءات مع الحياة

وهذا خوفاً من الخروج من طقوس الفكر وآليات البحث وخوفاً على بعض الأفكار من الهجرة والنسيان.

إن هذه العزلة قد خلقت من جانب آخر زمناً خاصاً بالكتابة، حيث توقف التعامل مع الزمن الطبيعي إلى زمن للبحث يفرض شروطه ومناسباته لأن الأفكار التي تبقى تلاحق الكاتب لا تنتظر التأجيل أو التأخير وبهذا يدخل زمن البحث دورته الدائرية وتدور عجلته ممتصَّة في دورانها الشكل الطولي والكرونولوجي للزمن الطبيعي. إنه زمن خارج منطق التاريخ الموسوم بآلية السببية. إن زمن البحث زمن صوفي كوني يحاول تجميع "الآنات" المختلفة والمتباينة في "آن" البحث وراهنية التفكير.

وهذه العزلة تخلق، في بعض الأحيان، نوعاً من الإحباط والقرف يتمثلان في فراغات زمنية ولكنها سرعان ما تمتلئ ببهجة الوهم لأن الكاتب قد حلّل بطريقة سلمية أو أنه قد وصل إلى تفكيك نظرية وتجاوز عصيان اللغة إلى إرادة الفهم، فيعوّض الإحباط باللذة وتنطلق رغبته مجدداً في البحث والتحليل. وهذه الحالات هي علامات تشبع فكري أو توتر عقلي تسم لحظات البحث وتعلّم وحداته فيعود النشاط الفكري إلى إيقاعه ويتابع سيرورته.

لماذا النص بالذات؟

يقضي الإنسان حياته محاصراً بالنصوص، يحرِّرها، ينتجها، يلعب بها، يستهلكها، يتزيّن بها. فمن المقررات المدرسية، إلى الوثائق الإدارية إلى النصوص الثقافية والعلمية، إلى المدونات المختلفة كدليل الهاتف والمطارات ومواعيد انطلاق ووصول القطارات، إلى وسائل الإعلام المختلفة... وكل نوع من هذه النصوص يتطلب عناية خاصة وكيفية محدّدة في فهمه وتلقيه وطريقة مخصوصة لتفكيكه وتحليل شفراته وأنساقه السيميائية. وفي كل مرة يواجهنا النص بعنفه وإغراءاته يترك فينا انطباعاً مبهماً. إنه الذعر الذي نُجابه به أمام النص والخوف الذي نستشعره عندما نجد أنفسنا أمام فظاعة القول وإرهاب الكلمة.

إن النص الذي أعنيه في هذا السياق، هو النص الآسر الذي يترفّع على كل

أشكال النقد ويتجاوز كل المناهج المعدّة سلفاً والتي قُدَّت لباساً لنصوص تجاهد عبثاً طمس المراجع والمرجعيات والإيديولوجيات لأنها لا تستطيع الاندماج في لعبة الأشكال والدوال واختلاف اللغات. إنه النص المتمنّع، النص المحتمل والنص الاحتمالي، والذي يمكن أن يفاجئنا في أية لحظة، إنه النص المثال الذي لا يمكن الوصول إليه بسهولة وهو نص التأويل، ونص القراءة، أما نص الكائن، النص الموضوع، فهو نص الكينونة الذي لا يفلت من أشكال النقد ولا يتجاوز المناهج.

إن النص الكثيف يجرّ قارئه إلى فضاء معرفي يرفض كل محاولات التدجين وعمليات التسطيح أو الاحتواء السياسي والإيديولوجي. فعند مواجهتنا للنصوص العلمية والنظريات النقدية فإننا نقوم بإعادة بناء للذات. وهذا ما اكتشفته وأنا بصدد فحص الوثائق المتعلقة بموضوع الكتاب. وقد مرّت هذه الحالة البحثية بثلاث مراحل: مرحلة التلقي، فمرحلة التأويل ثم مرحلة التبليغ.

لقد استغرقت مرحلة التلقي بحث النصوص المتعلقة بإشكالية العمل والتعرف على النظريات المختلفة التي تناولت مفهوم النص وقضاياه. وهذه المرحلة بقدر ما كانت شيقة ولذيذة فإنها في الوقت ذاته قد كشفت بعض آليات التلقي التي تتعثّر أحياناً وتستسلم أخرى وفي بعض الأحيان تتحوّل إلى نوع من الانبهار ثم المقاومة. ومع استمرار مراودة النظريات والقبض على مفاصلها بدأ المشهد النظري يتحوّل من عنصر إبهار إلى عنصر وظيفي.

ثم جاءت المرحلة الثانية وهي مرحلة التأويل والتي طرحتها في شكل أسئلة عن التواطؤات التي تحدث مع النص. إن تأويل النظريات ونقدها لم يتم بطريقة آلية أو عنيفة ولكنه تعبير عن وعي نقدي يتجلّى من خلال تفكيك الذات العارفة.

إن النظام التعليمي الجامعي وجموده كان قد فرض وضعية مأساوية تقوم على الاستنساخ والتكرار دون المغامرة باتجاه البحث الحقيقي أو بحث المشكلات الأساسية والملحة. وقد استَبْدلتُ آلية التكرار بنقد موضوعي للأسس الفكرية والفلسفية للنظريات النقدية فأفرغتها من شحنتها الإيديولوجية وخصوصيتها الثقافية واللغوية في محاولة للقبض على محدداتها النظرية العامة. في مرحلة تالية

تمّت دراسة إمكانية تطويعها وتطبيقها على نصوص مختلفة ولغات متباينة. وهذا العمل أعتبره ردّ فعل على الممارسات التي أنجزت في سياق النقد العربي المعاصر والتي أسقطت من حسابها كل السياقات الفكرية والفلسفية التي اتخذت من النظريات الغربية سلطة نقدية ومعرفية تمارس سطوتها على النص العربي.

في المرحلة الثالثة انتقلت إلى عملية التبليغ وهو ما يتعارف عليه بالتحرير في الممارسة العتيقة. إن التبليغ لا يعني تكرار المرحلة السابقة (التأويل) بل هو تحويل لها وإعادة صياغة لعناصرها ثم إرسالها باتجاه المتلقي. إن القارئ الأول الذي كنت أعنيه في مرحلة التبليغ هو القارئ المثال. لقد استحضرت في هذا السياق صوره وحالاته المختلفة وكنت مطمئناً جداً لتفهمه وسماحته في الوقت ذاته. وهذا يعود حتماً إلى القرابة الفكرية بيننا ولتقارب الرؤية والمنهج. ثم كان هناك القارئ المجهول والذي كنت على يقين أنه سيفهمني تماماً إذا كان لديه نفس المرجعية النقدية ومتحكم في المنظومة السيميائية والإجرائية، لأنني أعتقد أنني كنت على قدرٍ كافٍ من الوضوح والدقة.

إن عملية التبليغ تتطلب تمكناً جيداً من اللغة كعلامات ورموز وبنية، أي اللغة باعتبارها منظومة سيميائية. ثم تناولت العلامات كمفاهيم نقدية يرتبط بعضها البعض بعلاقات بنيوية ووظيفية مع الحرص على عدم ممارسة العنف ضدها أو إخراجها من فضائها المعرفي وتوظيفها داخل فضاء معرفي مغاير وهذا للمحافظة على انسجام عملية التبليغ.

لقد تركت التغيرات الهيكلية للفكر البشري آثارها في المشهد النقدي العربي ووجد بعض الكتاب أنفسهم في مأزق فلا هم استطاعوا مجاراة هذه التغيرات والتكيُّف معها ولا هم حافظوا على أصالتهم، فأنتجوا فكراً هجيناً. إن الذين واجهوا عنف المناهج الحديثة دون التمكن من أدواتها وإجراءاتها قد أنتجوا تطبيقات مشوهة أو عمدوا إلى المزاوجة بين مناهج متناقضة وهذا لجهلهم يعود بأصولها الفلسفية ومرتكزاتها النظرية، أما الذين واجهوا عنف النظريات فقد لجأوا إلى استنساخ المقولات النقدية دون وعي وفي الحالتين انتهوا إلى مأزق كارثي كان ضحيته الأولى القارئ العربي والفكر عموماً.

إن محاولة بعض الباحثين محاكاة البحث العلمي الجاد دون إنتاجه هي تعبير عن إحباطاتهم وعدم تمكنهم من مسايرة الإنجازات النقدية والمستجدات المعرفية أو على الأقل التعرُّف على مكوناتها الأصلية وصياغتها العلمية فضربوا عرض الحائط بالمواقف الأخلاقية للبحث واستعاضوا عنها باستراتيجيات وهمية لتأمل البحث بدل ممارسته. وهذه الوضعية جعلت خطاباتهم تتّسم بالتوترات الفكرية والتشنج وتفضي إلى ارتباك الأغراض والمعاني.

إن تغيُّر النسق النقدي قد مكَّن من التخلص من النظرة الوظيفية التي طبعت الدراسات النقدية العتيقة التي ترى في النص مجموعة من الشهادات والوثائق التي تصوِّر مرحلة تاريخية محددة دون أن تغامر في البحث عن مكوناته الجمالية والأدبية وتمظهراته البنيوية. وبهذه النقلة تجاوز الاهتمام بالكتابة وظروف ولادة النص إلى العناية بالنص ذاته كموضوع للدراسة والنظر إلى الأدب كمنظومة سيميائية ومجموعة من العلامات والعلاقات المتبادلة الأدوار والمتفاعلة فيما بينها. ومن ثم تمَّ التأسيس لنظرية النص كبديل لنظرية الأدب التقليدية التي مارست نوعاً من التمييز الاعتباطي بين الأجناس الأدبية وتمَّ ضبط الاستراتيجيات الخطابية ونظرية النص التقليدية بتوجهها هذا كانت قد أعلت جانب المضمون على المكونات الجمالية للنصوص فأضفت على العلاقة بين الإيديولوجي والأدبي نوعاً من الضبابية والتداخل، حيث أصبح النص الأدبي صدى للخطاب السياسي وتكراراً له بصيَغ مُقَنَّعَة تطمح إلى تأسيس جمالية وهمية. ولكن هذه الجمالية المقنَّعة بقيت محدودة التأثير وطافية على سطح الخطاب الأدبي لأن الإيديولوجيا كانت تفرض عليها منطقها وتعيق تبلورها وتعميقها. وهو ما جعل هذه النصوص النقدية تتّسم بنوع من الإنشائية والرومانسية التقليدية وهذا في غياب حركة نقدية جادة قادرة على التعامل مع النص الأدبي بطريقة واعية وتفكيك عناصره وفحص مكوناته وبالتالي إنتاج معرفة علمية بالنص.

وقد جاءت نظرية النص لإصلاح بعض المنظورات النقدية والسياقات الفلسفية التي تناولت الخطاب الأدبي وكردّ فعل على التصلب المنهجي والنقد الراديكالي فتجاوزت بذلك مقولة الأجناس الأدبية التي حُدِّدَت خصائصها منذ

عهد أرسطو وركّزت على مفهوم النص كمقولة أدبية أساسية.

إن نسبية المناهج الحداثية قد جعلتها قابلة للمراجعة والتجاوز لأنها لا تدّعي امتلاك الحقيقة النهائية بل تقدّم نفسها كقراءة، أي باعتبارها احتمال من بين احتمالات عديدة (انفتاح النص). وهكذا يصبح نقد النص مجموعة من الممكنات والاحتمالات التي قد يصل إليها أي قارئ ذكي.

إن علم النص الذي يمكن النظر إليه على أنه الممارسة التطبيقية لنظرية النص يسعى بكل الوسائل لأن يجد لنفسه مكانة داخل نسق العلوم والتبادل التطبيقي بينها فيساهم في بلورة نظرية للمعرفة. ويتمثّل هذا السعي على صعيد المنهج في التزام نوع من الصرامة والدقة أثناء تحليل النصوص وعلى صعيد المفاهيم فقد تمَّ التخلص من المفاهيم ذات الدلالة المجازية الفضفاضة والتي تحيل إلى القضية ونقيضها في الوقت ذاته واستبدالها بمفاهيم محددة ومقننة.

وهذا الوضع النقدي الذي اتخذ من مفهوم النص مفهوماً أساسياً في سياق الدراسات الأدبية قد أوجد مجموعة من الأدوات الإجرائية والآليات النقدية التي تمكّن من مقاربة النص مهما اختلفت مستوياته وتباينت أغراضه متجاوزة بذلك مقولتي السرد والشعر حيث أصبحت الدراسات تتناول شعرية السرد وسردية الشعر وأعيد بعث الجهاز البلاغي مجدداً فصارت المفاهيم البلاغية تطبق على النصوص السردية مع العلم أنها كانت محظورة عليها منذ قرون عديدة.

إن هذا التحول في المشهد النقدي يعود أساساً إلى تأكد النقاد الحداثيين من نسبية المناهج وهي الخاصية التي تجعلها قابلة للمراجعة والتجاوز لأن الدوغمائية في المناهج صارت علامة من علامات التخلف والجمود، لأن النص لا يحتوي على معنى واحد أو وحيد بل على لا نهاية من المعاني وبهذا يمكن اعتباره مجرّة من المعاني وكوناً من الدلالات.

ولم يَعُد هَمُّ الدراسات النقدية البحث عن المعنى وتحديده ومحاولة إرجاعه إلى نية الكاتب ومقاصده، لأن النقد في الأساس لا يتعامل مع النوايا والمقاصد، بل ليتعامل مع كينونة النصوص أي من حيث هو موجود. أما النوايا فمجالها الأخلاق والإيديولوجيا والفلسفة، وأصبح الاهتمام ينصبُّ على النظام البلاغي

والتركيبي والتداولي للنص، وبالتالي مقروء القراءة كما يقول الأصوليون والكشف عما لم يكشف من قبل واستخراج الدلالات الممكنة لتجاوز السائد والمألوف.

من هنا كان اهتمام الكاتب بالبحث في مفهوم النص كمفهوم نقدي إجرائي ومحاولة لتعيين حدوده وإشكالاته ومجالاته، وإذا نظرنا إلى نظرية النص من زاوية سيميائية نجدها تتجاوز مفهوم النص الأدبي، أي كل ما يتصل بالإبلاغ والتبليغ فمن الخطاب السياسي إلى المقرر الإداري إلى الخطاب الإشهاري إلى البحث العلمي إلى التحليل الرياضياتي المجرَّد كلها كنصوص، لأنها تشترك في كونها منظومات رمزية/سيميائية ولكنها تختلف في المرجعية التي تحيل إليها وفي نظمها المعرفية فتُحَدِّدُ لنفسها مشروع التوصيف المنهجي. وهذا ما يتعارض مع المناهج التقليدية التي تعمل باستمرار على استبعاد النصوص الخلافية التي تتّصف ببلاغة الدال ومجاز المدلول وتجعل القارئ رهينة خطابها العنيف لتمارس عليه هيمنة تكاد تكون مطلقة.

إن المنظومة السيميائية ترى أن الأدب والشعر لهما إشعاعات سحرية وميثولوجية، وأن كل ممارسة للأدب لا تتمّ إلاّ ضمن مجال الدال وفضائه ومن هنا تتجدّد مهمة المنهج السيميائي التي تقوم بعملية تنظيم للخطابات المختلفة وتوزيعها ونشرها. والنص من هذا المنظور هو عبارة عن منظومة سيميائية يتمّ تحليلها في سياق تداولي والبحث في ظلاله وخفاياه، أي المعاني المتخفية والمكبوتة. وبهذا فالسيميائيات تفتح مجال التبادل التطبيقي بين النصوص المتباينة وتساهم في بلورة نظرية للنص.

... والله ولي التوفيق

الفصل الأول

سيميائية النص

- إشكالية النص
- علم النص
  - I – مفهوم النص
  - II – وظائف النص
  - III – كيفيات وشروط إنتاج النص
- فضاء النص
  - I – عتبة النص
  - II نهاية النص
- المحاولات التنظيرية التأسيسية
  - I – في مفهوم النص
  - II – في دلالة النص
  - III – في سياق النص
  - IV – في بنية النص

إشكالية النص

إن القضايا التي يطرحها علم النص تشكّل مكوناً من مكونات النظرية العامة للأدب التي تهتم بمختلف صيغ إنتاج الخطابات الأدبية وتحليلها. ويعتبر علم النص ممارسة تجريبية موضوعها النص في حدوده الأنطولوجية، في حين تكتسي نظرية الأدب طابعاً تأملياً فلسفياً. مثله مثل السيميائيات، يحاول علم النص تأمل الخطاب الأدبي، أو الخطاب الذي أنتج حوله، أي تحليل لغته الذاتية.

سنحاول تحديد مجالات نشاط علم الأدب ورسم حدوده المعرفية وإمكاناته التطبيقية، إضافة إلى تحليل المفاهيم العلمية الأخرى التي تدور في دائرته أو التي تتنازع معه الوظيفة نفسها.

وإن كان من اللازم تحديد المفاهيم لتوضيح حقول نشاطها، فإنه يتعيّن علينا أن نبدأ بتعريف مفهوم الأدب. إذن ما الأدب؟

إن التعريفات العديدة التي أعطيت لهذا المفهوم كلها تعريفات مضمونية[1] انطلقت في مجملها من مواقف إيديولوجية مسبقة ولكنها لم تعرف الأدب تعريفاً نظرياً علمياً ولم يتحدّد هذا المفهوم إلاّ في القرون الأخيرة.

وكان لكتاب جان بول سارتر "ما الأدب؟"[*] الذي وضعه في نهاية الأربعينات من القرن الماضي أثره الكبير في تعميق مفهوم الأدب. ولم يسلم كتاب هذا الكتاب هو الآخر من النزعة الإيديولوجية لأنه كان يهدف إلى تحديد مكانة الأدب في المجتمع وبالتالي فإنه أعاد هذا المفهوم إلى الحقل الوظيفي بدل الحقل النظري الذي هو في أمسّ الحاجة إليه. ولكن مع ذلك، فقد فتح سارتر الطريق أمام التأمل النظري لممارسة التفكير حول هذا الموضوع من وجهة نظر فلسفية.

(*) ج. ب. سارتر: ما الأدب؟ ت: محمد غنيمي هلال، القاهرة.

إن المشاكل التي يواجهها علم النص، حالياً، تتمثّل في تداخله مع بعض لأنشطة المعرفية التي لها صلة بالأدب. ولهذا فإنه يصبح من الضرورة الاهتمام بالمفاهيم الثلاثة التالية: الأدب، علم النص، ونظرية الأدب، تحليلاً وممارسة.

إذا كان كتاب سارتر "ما الأدب؟" قد حرّك، إلى حدٍّ ما المنظرين لتأمل "الظاهرة الأدبية" ولكن في حدودها الوظيفية، فإن كتاب رونيه ويلك وأوسن وارين "نظرية الأدب"(*) ظل عقدين من الزمن المرجع الوحيد في هذا الميدان على الرغم من أنه لم يوضح بصورة دقيقة حدود النص الأدبي الذي تناوله من زوايا متعددة، إلى أن حان عقد السبعينات فأسّس البروفسور فان دايك (Teun A. Van Dijk) علم النص الذي استوحى أدواته من المعارف الجديدة مثل السيميائيات واللسانيات والنحو التوليدي. وبذلك بدأ يتأسّس هذا العلم تدريجياً.

وتقدّم الدراسات الحديثة، التي تحاول أن تبتعد عن الفكر التقليدي، الأدب بوصفه منظومة نصية داخل نموذج ثقافي محدّد. انطلاقاً من هذه الوضعية الجديدة يعرِّف يوري لوتمان Y. Lotman الأدب بأنه "مجموعة من المعايير، والقواعد، والمقالات النظرية، والمحاولات النقدية التي تعيد الأدب إلى ذاته، ولكن بشكل منظم[2].

هذا التعريف الذي أورده لوتمان يعطينا دلالتين:

– الأولى أن الأدب هو نظام، أي أنه بناء من الأفكار الخاضعة لمنطق معين والتي تهدف إلى عرض العناصر عرضاً منطقياً.

– الثانية أن الأدب يتكوّن من مجموعة من العناصر التي تفرزها ثقافة معينة وتعطيها قيمة محدّدة. وتعتبر هذه العناصر الثقافية استجابة لحساسية اجتماعية ولشروط تاريخية معينة.

فالأدب، بهذا المفهوم هو نظام ثانٍ بالنسبة إلى النظام الثقافي العام. وهو يعني أن الثقافي يتحكّم في الأدبي، أي أن النموذج الثقافي هو الذي يعطي الشرعية للأدب، وليس العكس. ومن الأكيد أن أي منتوج أدبي لا يمكن وسْمهُ

(*) ر. ويلك وأ. وارين: نظرية الأدب. ت: حسام الخطيب، دمشق.

بهذه الصفة إلاّ إذا استجاب لبعض المقاييس التي تفرضها الثقافة التي ينتمي إليها. وبهذا فإن الأدب ينثني أمام بعض المعايير التي، بدونها، يفقد شرعيته وصلاحيته.

هذه المعايير تكون بمثابة الشفرة المشتركة بين الكاتب (المرسل) والقارئ (المتقبل) وتسمح بقيام عملية التواصل. وهذه الشفرات والمعايير ليست مستقرة ولا ثابتة ولكنها خاضعة لتطور النظام الثقافي والاجتماعي.

وفي هذا السياق يقول بارت إن كل نظام اجتماعي يملك كتابته الخاصة، أي "أن النصوص المكتوبة قبل إعلان Proclamation المعايير أو التي لا تتوافق معه لا تعتبر أدبية"[3]. وهذه المعايير هي ما أطلقت عليها الفلسفة القديمة اسم الكليات وبالمفهوم المعاصر العلامات الشكلية التي تشرّعها ثقافة معينة. ومن هنا، فإن الأدب يعتبر جزءاً من النظام الثقافي، أو نظاماً داخل نظام.

ويرى من جهته تودوروف أن الأدب في علاقته باللغة باعتبارها أداة له يمثّل معها نظاماً مزدوجاً. فهو "نظام، لكنه نظام ثانوي ما دام يستعمل نظاماً موجوداً قبله الذي هو اللغة. ومن أهم الاختلافات الموجودة بين نظام اللغة والنظام الثقافي، أنه لعب وخرق للمعتاد"[4].

فإذا كان لوتمان قد دعا إلى احترام المعايير التي يفرضها النظام الثقافي على النص، فإن تودوروف يرى أن على النص لكي يتمايز عن النصوص الأخرى أن يخرق هذا النظام ليؤسس نظامه الخاص، أي يؤسس مقولته وبنيته.

أما بارت، وفي سياق بحثه عن أثر الكتابة Trace، فإنه يعتقد أن النص هو ممارسة الكتابة، أي ممارسة رمزية جمالية بالدرجة الأولى، حيث إن الأدب بالنسبة إليه "لا يعتبر جسماً أو متتالية من الأعمال، ولا قطاعاً تجارياً كذلك أو تعليمياً، ولكنه خطاطة معقدة لآثار ممارسة: ممارسة الكتابة"[5]. فالأدب يكتسي طابعاً شكلياً باعتباره ممارسة تتمّ على مستوى الكتابة. وهنا يقرّب رولان بارت بين مفهوم الأدب ومفهوم الكتابة إذ يستحيل وجود أدب بدون كتابة.

ويعلق أنور المرتجي على مفهوم الأدب عند مدرسة تارتو Tartu والتي يُعتبر يوري لوتمان من أبرز ممثليها مع بوريس يوسبنسكي B. Uspinsky قائلاً:

"فالثقافة اعتماداً على مدرسة تارتو يمكن تعريفها من وجهة نظر سيميائية باعتبارها تراتبية من الأنظمة السيميائية الخاصة، وبعبارة أحسن كميكانيزم يولد النصوص، يمكن تشبيهها بميكانيزم فردي لذاكرة جماعية، تقوم بخزن وإيجاد المعلومات"[6].

والثقافة باعتبارها آلية من آليات إنتاج النصوص أو على الأقل لتوفير العناصر التي تدخل في بنائها، بل إنها، أي الثقافة تقوم بوظيفة تنظيم العلاقات وبرمجة النصوص. "إن وظيفة الثقافة، حسب هؤلاء [أي جماعة تارتو] تقوم بتنظيم العالم. فالواقع ليس سوى فوضى، فاعتماداً على الأنظمة التواصلية (التي تكون الثقافة) يعطى معنى للعالم الخارجي عن طريق تسميته وتقطيعه، وتأويله"[7]. بهذا المفهوم يصير الأدب نموذجاً من النماذج التي يطرحها الواقع.

أما "فان دايك" فإنه يرى أن الأدب هو مجموعة من النصوص المنتظمة داخل بنية فنية معينة، وكل نص - كعنصر مستقل - يستمدّ شرعيته من الكل الذي هو الأدب. يقول فان دايك: "إذا انطلقنا من الفرضية، التي تبدو بديهية، أن الأدب هو مجموعة من النصوص، فإن أية مقاربة للظاهرة الأدبية، تفرض، سلفاً توضيح نظرية دقيقة لمفهوم النص"[8]. بعدها يستعرض الباحث تاريخ مفهوم النص الأدبي الذي تحدّد كمفهوم إجرائي في بداية السبعينات حينما استمدّ أدواته من اللسانيات والسيميائيات إلى أن استقرّ كمفهوم إمبريقي وتحدّدت معالم تطبيقاته في الحقل النقدي.

بعد ذلك، يقدّم فان دايك أربعة فرضيات تحاول محاصرة مفهوم الأدب هي:

- "الأدب ليس مجموعة من النصوص المخصوصة فحسب، ولكنه، أيضاً، مجموعة من الممارسات النصانية".

- "هذا يعني أن النص الأدبي يجب اعتباره منتوجاً "لعمل" و"صيرورة إنتاجية"، وفي الوقت نفسه سيرورة كسيرورة "للاستقبال" و"الاستعمال" Usage داخل نظام تواصلي وتفاعلي".

- "إن إجراءات التواصل الأدبي تندرج في سياقات مختلفة: تداولية،

معرفية سوسيو - ثقافية وتاريخية التي تحدّد الممارسات النصانية وتتحدّد بها".

- "السياقات الأدبية تتمفصل وفق مجموعات المشاركين، وأدوارهم، والمواقف والمؤسسات، وأيضاً حسب المواضعات، والقواعد والاستراتيجيات التي تنظّم الممارسات النصانية داخل هذه السياقات، والتي تتّكئ على مجموعة من القيم والمعايير التي تحدّد "الإيديولوجية" الأدبية"[9].

إن الفرضيات الأربع التي قدّمها "فان دايك" لا توضح مفهوم الأدب باعتباره مؤسسة تقوم بتوزيع الأدوار الأدبية واستراتيجيات استقبالها أو إنتاجها، ولكنها تقدّم الخطوط العريضة والمحاور الأساسية لبناء نظرية عامة للأدب.

من خلال هذه الفرضيات يتوصّل "فان دايك" إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- استحالة تحديد مجموع النصوص الأدبية مقارنة مع أنماط نصانية أخرى اعتماداً على الخصائص الشكلية البحتة لهذه النصوص، وذلك لأن مفهوم "الأدب" في حدّ ذاته هو عبارة عن ممارسة ثقافية، مثل بقية النصوص الأخرى اللا - أدبية.

- إن هذه الممارسة الثقافية مشروطة بأحكام القارئ أو مجموع القراء ومستعملي النصوص، وهم أصحاب الحق الذين بإمكانهم منح صفة "الأدبية" لهذه النصوص أو تلك وفقاً لاستراتيجيات محدّدة ووفق معطيات نصانية وسياقية معينة. ونلاحظ في الأدب العربي مثلاً أن بعض الخطب السياسية، مثل خطبة طارق بن زياد أو خطب الحجاج بن يوسف الثقفي قد اكتسبت صفة "الأدبية" وتدرس في المعاهد وفق المقولات الأدبية.

- إن أية ممارسة نصانية لا يتمّ منحها صفة الأدبية إلاّ داخل "مؤسسة" معينة، مثل الجامعة، أو الصحافة، أو النقد.

هذه النتائج التي توصل إليها "فان دايك" تؤكّد، من جهة، على أن الأدب ممارسة ثقافية بالدرجة الأولى، لكنها ممارسة مبرمجة ومنظمة، ومن جهة أخرى، أنه يخضع لمعايير ومقاييس تفرضها مؤسسات مؤهلة لهذا الغرض.

بعد تحديدنا لمفهوم "الأدب" نطرح السؤال التالي: فيم تتمثّل نظرية

الأدب؟

ربما نستبق الأحداث قليلاً ونقول إذا كان علم النص يحدّد موضوعه بدراسة بنيات نص معين أو مجموعة من النصوص وتحليل مختلف مستوياتها فإن نظرية الأدب تهتمّ بالنص من حيث هو منتوج ثقافي وتحلّل ظروف وشروط إنتاجه وطريقة تداوله داخل نظام ثقافي وسياق حضاري مخصوص، أي أنها تهتمّ بالنص وسياقاته المختلفة.

وبهذا يكون مجال دراسة نظرية الأدب هو الطبيعة الاجتماعية للأدب وقوانين تطوره ودوره في المجتمع... وبدونها فإننا لا نستطيع فهم خصوصية الأدب ولا طبيعته وكذا طبيعة العمل الأدبي... إن المقدمات التي تشكّلها نظرية الأدب تساعد على تقييم ما هو جديد ومفيد في النص الأدبي. كما يرى فؤاد مرعي[10].

بهذا يتضح أن نظرية الأدب التي تأسّست في أحضان الفلسفة (عند الإغريق) وعلم الجمال الكلاسيكي (كانط - كروتشه) لم تستطع أن تتخلّص من النظرة المثالية والنزعة الفلسفية، لهذا فإن اهتمامها بالنص في حدوده الأنطولوجية لم يكن كافياً، بل امتدّ اهتمامها إلى السياق الأدبي الذي يحيط بالنص مثل السياق الثقافي والسوسيو - تاريخي والحضاري.

وإذا كانت نظرية الأدب - من حيث هي مفهوم وممارسة - قد تطوّرت في كنف الدراسات السياقية مثل علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس وعلم الجمال التقليدي، فإنها قد بدأت تدريجياً تنزاح عن الحقل الأدبي. ويعود هذا إلى تطور المشهد النقدي الذي اكتسحته اللسانيات وعلوم اللغة والسيميائيات. وقد بدأ هذا المفهوم ينمحي لحساب مفهوم جديد هو "نظرية النص" و"علم النص".

وإذا قد تحدّدت "نظرية النص" مفهوماً إجرائياً ومنهجاً تجريبياً يطغى على الساحة النقدية فإنها قد تكفّلت برسم حدود الأدب وتحديد خصوصياته. أما "علم النص" فهو التحليل العلمي الإمبريقي الذي يتناول مستويات النص بالتحليل والدراسة. وقد لاحظ رولان بارت أن "صعود باحثين جدد إلى ذروة اللسانيات البنيوية في الستينات قد بدأوا ممارسة نقد العلامة Signe ونظرية جديدة

للنص التي كانت تُسمَّى قديماً نظرية الأدب"[11]. وكلام بارت غاية في الوضوح يخصّ تغير المفاهيم بسبب تغير الأدوات والمواد المستعملة لهذا الغرض.

وفي هذا السياق فإن مفهوم نظرية الأدب قد انسحب من الساحة، تحت تأثير اللسانيات البنيوية، ليترك المجال لعلم النص الذي ركز أبحاثه على تحليل مظاهر العلامة الأدبية. وهذا المجال هو، في الوقت نفسه، مجال السيميائيات الأدبية التي تدرس حياة العلامات وتداولها في نطاق مجتمع معين. ووظيفة السيميائيات الأدبية أنها "تدرس الأدب من خلال العمل الأدبي المفرد وذلك باعتباره تنويعاً لمقولة الأدب. إنه عمل مستقل يجمع بين نظامين، هما النظام اللغوي والنظام الأدبي..."[12].

وهذا يعني من وجهة نظر سيميائية أن الاهتمام بالعلامة (أو الدليل حسب مصطلح دوسوسير) هو جزء من الاهتمام بالنص الذي هو نظام من العلامات. "فالنص كنظام مستقل من الدلائل يختلف عن العالم، حيث الوحدات الدالة فيه تدخل في علاقة متبادلة فيما بينها... يوجد النص كنظام دلالي في تنظيم مختلف عن الواقع"[13]. أي أن النص باعتباره بنية دالّة هو عبارة عن نظام سيميائي أو منظومة رمزية بالدرجة الأولى قبل أي شيء غير ذلك.

وهو ما حدا بارت أن يقول "نظرية النص هي حتماً نظرية نقدية ومراجعة للخطاب العلموي Scienticité، ولهذا السبب فإنها تدشّن تحولاً علمياً حقيقياً، لأنه لحدِّ الآن لم تقم العلوم الإنسانية بنقد خطابها الذاتي معتبرة إياه مجرد أداة أو وسيلة لخدمة غرضها"[14].

انطلاقاً من هذه النظرة فإننا يمكن أن نقرِّر أن نظرية النص تلتقي مع السيميائيات كونهما يمثّلان نقداً للغتهما الذاتية[15] ولهذا لإعطاء مقاربة علمية للنص وطابع تجريبي. لأن اللسانيات تستمد علميتها من النموذج الرياضياتي - المنطقي وتأتي نظرية النص هي الأخرى تستعير من اللسانيات أدواتها وتوظف منهجها.

يعتبر "فان دايك" المؤسس الحقيقي لعلم النص، إذ إنه استطاع أن يخرج من دائرة التأمل الفلسفي والتطبيقات الفجّة إلى التجريب العلمي. وقد اعتمد على

اللسانيات البنيوية، وتحديداً على النحو التوليدي، مصبّاً اهتمامه على علم قديم (مهجور) هو البلاغة التي اتخذ منها نموذجاً لبناء علم النص. و"عند وصفه للشروط المنهجية التي يجب أن يقوم عليها "علم النص"، ينطلق في ذلك من حذر كبير. فهو يعتبر أن النحو التوليدي ليس مكتملاً وضرورياً بالرغم من تبنيه للنموذج المعياري عند تشومسكي. ومع ذلك يرى أن النحو التوليدي بعد إدخال بعض التعديلات عليه يمكن آنذاك أن يفيد في إعادة كتابة الجمل المكونة للنص"[16]. ولهذا هجر "فان دايك" النحو التوليدي إلى النموذج البلاغي.

هذا الوضع جعل "علم النص يتّكئ بصفة خاصة على مجال اللسانيات... ومن هذه الزاوية فإن علم النص يقترب من الميدان الذي كان مخصصاً للبلاغة، بحيث يرى العلماء أنه الممثل الحديث لها... فاندماج الخطاب البلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي"[17].

وانتقال البلاغة إلى علم للنص لا يعني أخذ مفاهيمها العتيقة كما كانت موظفة، لأن هذا يؤدّي إلى السقوط في التكرار، بل يجب إعطاؤها أبعاداً جديدة وتوسيعها إلى مجالات معرفية لم تكن من مجال اختصاصها في الماضي. ويرى صلاح فضل "أن تحول البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص يرتبط بمدى قدرة البلاغة في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه، كما كانت تفعل البلاغة القديمة"[18]. ويقرِّر "فان دايك" ذلك صراحة، ودون أي التباس أو تردد عندما يقول: "إن علم النص هو عرض حديث للبلاغة" وهذا يبدو صائباً، لأن البلاغة كمنظومة من المفاهيم تمثّل جهازاً نقدياً بإمكانه تناول النصوص الأدبية المختلفة، وذلك من خلال حصرها وتحديدها لكل المقولات الأدبية وتحديد خصائصها الشكلية ووظائفها.

وينتقل صلاح فضل بعد ذلك إلى تحديد مفهوم "علم النص" وتاريخيته قائلاً: "وقد استقرّ هذا المفهوم الحديث لعلم النص في عقد السبعينات من هذا القرن، وهو يسمّى بالفرنسية Science du texte ويطلق عليه في الإنكليزية

Discourse analysis ولا يخرج الأمر عن هذين الحدّين في بقية اللغات الحيّة، مما يجعل ترجمته إلى "علم النص" في العربية أمراً مقبولاً. وعلى الرغم من أن مصطلح "تحليل النص" كان معروفاً منذ فترة طويلة، وكذلك عبارة "تأويل النصوص" خاصة في الدراسات اللغوية والنقدية، تلك التي تعنى بالوصف المحدد للنصوص الأدبية، إلاّ أن علم النص يطمح إلى شيء أكثر عمومية وشمولاً. فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة، كما أنه من ناحية أخرى يتضمّن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات طابع علمي محدّد"[20].

يحاول صلاح فضل تقريب مصطلحي (تحليل النصوص) و(تأويل النصوص) من "علم النص". واعتقد أن هذا بعيد نوعاً ما، لأن علم النص يكتسي طابعاً علمياً تطبيقياً، في حين أن تحليل النصوص قد استثمر في إطار المناهج السياقية وهو يعتمد مصطلح العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع والنفس، أما علم النص فإنه يستمدّ أدواته من اللسانيات وينصب اهتمامه على النص في حدوده الأنطولوجية.

أما تأويل النصوص فإن مجال اهتمامه هو النص القرآني ويأخذ مفاهيمه من علم الأصول، وما يهمّه في الدرجة الأولى هو المقاصد، وهذا يعني أن الاختلاف في الممارستين هو اختلاف في المنظومة المعرفية التي يعتمد عليها كل واحد منهما، إضافة إلى الاختلاف في الموضوع وطبيعة النص.

وإذا كان علم النص عند "فان دايك" - على الأقل - قد أخذ من البلاغة مفاهيمها وكيفياتها الإجرائية، فإن على هذه الأخيرة أن تعدِّل من مواقفها تجاه النصوص. بحيث تتحوّل من الطابع المعياري المتعالي تجاه النصوص الأدبية إلى اتخاذ طابع تحليلي أكثر مرونة حتى تتمكّن من الانضواء تحت علم النص.

وهذا ما ذهب إليه محمد العمري في المقدمة التي كتبها لترجمته لبحث هنريش بليث "البلاغة والأسلوبية" حيث يقول: "إن الواقع الذي يؤكّد الدراسة النصية الحديثة هو أن هذا التوسع في تشعيب مجال المستويات التي تجرى فيها العمليات اللسانية هو ضريبة مستحقة على السعي إلى بناء نظرية للنص بمعناه

الواسع التي حدّد المؤلف مقاماته[...]، فالبلاغة التي يساهم المؤلف في بنائها هي علم النص بمعناه الحديث كما تبلور عند رواد البحث فيه"[21].

والتصور الجديد الذي أعطاه هـ. بليث للبلاغة باعتبارها جهازاً نقدياً متماسكاً أثبت مرونته في التعامل مع النصوص المختلفة والانتقال عبر الأزمنة والأمكنة وكذا انتقالها من المعيارية إلى الوصفية، أي من كيفيات إنتاج النصوص إلى تحليلها، هذه الصفات كفيلة بجعلها تندرج ضمن علم النص. يقول هـ. بليث: "إن تصوراً للبلاغة من هذا القبيل يتضمّن أمرين: أولهما ضرورة وجود علم عام للنص يكون صالحاً، لا لدراسة النصوص الأدبية وحدها، بل لدراسة غيرها من النصوص على اختلافها؛ وثانيهما الفكرة المتضمنة في أن كل نص هو بشكل ما بلاغة"[22].

ونجد في سياق علم النص ذي الطابع التحليلي أن محمد بنيس يربط بين الممارسة النقدية وعلم النص. وبالنسبة له "فكل تحليل نصي، مستند إلى معايير "علم النص" مجبر على التصريح بتصوره للنص، أي المادة الأولية للتنظير والتحليل[23]. وهذا النص له دلالتان:

الأولى هو أن علم النصوص هو ممارسة نقدية (أي تحليل نصي) وهو تأكيد على الطابع التطبيقي العلمي.

والثانية هي الفهم الواضح لمفهوم ودلالة النص الذي يكون موضوع التحليل.

وإلى الفكرة نفسها يذهب محمد الهادي الطرابلسي الذي يرى "أن عبارة" ممارسة "النص" كعبارة "علم النص" التي تقابلها في الدلالة لم ترقَ إلى مستوى المصطلحات الفنية المتفق على حدها والقصد منها مع أنها جارية في الاستعمال ولا سيما في لغة العصر[24]. على الرغم من تردد الباحث في توظيف المصطلح، إلاّ أن ما يهمّنا - في هذا السياق - هو قوله بالطابع التطبيقي "لعلم النص".

ولكي يصبح علم النص أداة صالحة لتناول مختلف النصوص بمستوياتها المتعددة فإن مؤسس هذا العلم لم يكتفِ بعلم البلاغة، بل حاول أن يعطيها

طابعاً شمولياً. "ويميل فان دايك إلى رواد فلسفة اللغة الجديدة مثل جون. ل. أوستن وجون سيرل، وإلى ممثلي السيميائيات الأدبية الألمانية الهولندية، يحدوه في ذلك طموح إلى إعطاء طابع تعدد الاختصاصات لهذا العلم"[25]. من خلال هذا نستنتج أن علم النص يطمح إلى هدفين الأول هو تحليل كل الأنماط النصية أدبية كانت أو غير أدبية، والثاني هو محاولة اكتساء طابع الشمولية؛ أي بوصفه نشاطاً متعدد الاختصاصات.

إذا كان هذا هو "علم النص" عند مؤسسه "فان دايك" والتوجهات المختلفة عند الذين جاءوا من بعده، محللين فكره وعارضين له. فما مفهوم هذا المصطلح عند العرب؟

إذا تجاوزنا مفهومي "تحليل النصوص" و"تأويل النصوص" كما تعرَضنا لهما من قبل، نجد فؤاد مرعي يعرِّف علم النصوص كعلم للتوثيق وترتيب الأرشيف وإعادة الوحدة والتماسك للأجزاء والتنويعات المختلفة لنصٍّ معيَن. وبهذا المعنى فإن "علم النصوص" (من العلم) هو الذي يقوم بتحقيق النص ونشره. إن علم النصوص هو الذي يبحث في أصول النص، إذا اقتضت الضرورة ويحدّد درجة أصالة النصوص المنشورة ويخلّصها من كل الهوامش الزائدة. والقيام بهذه المهمة يقدّم خدمة جليلة للقراء والباحثين على حدٍّ سواء[26]. إن المهمة التي يقوم بها علم النص، حسب هذا المفهوم، هي التوثيق والتحقيق، وهو ميدان آخر لا يتعلق بالنقد الأدبي ولكن بفقه اللغة وأصول التحقيق. وهو ميدان تصنيع وصناعة الكتاب وترويجه.

بعد عرضنا لأهم التوجهات بالنسبة لعلم النص، يتوجّب علينا الآن البحث في وظيفته وصيغ تطبيقه وكيفياته الإجرائية.

إن علم النص الذي قدّمه أصحابه على أنه علم بالدرجة الأولى، أي أن له طابع تطبيقي تجريبي يطمح إلى تحليل مختلف النصوص الأدبية وغير الأدبية؛ قد اتخذ طابعاً شمولياً وحدّد موضوعه الذي هو النص ذاته. بهذه الصفة، فإن علم النص يطمح إلى إعداد دراسة نوعية للخطابات الثقافية Typologie وهذا لاحتلال الحقل الذي كانت تشغله نظرية الأدب التقليدية ولكي يعلن عن نفسه كبديل لها.

تتمثل مهمة علم النص (تكنولوجيا النص) في إعادة توزيع الخصائص البنيوية للأجناس الأدبية. "فتكنولوجيا النص وتركيبتها تعيد توزيع النماذج الهيكلية لمجموع العناصر أو المحاور التي تنبني عليها الأجناس الأدبية[27]. بهذا يتّضح أن وظيفة علم النص هي إعادة صياغة الخصائص الشكلية وتوفير النماذج الهيكلية للأجناس الأدبية. وهي بعملها هذا تقدّم نفسها كبديل لنظرية الأدب التقليدية، وصياغة تيبولوجيات جديدة تطمح إلى إعطاء مفهوم جديد للأجناس الأدبية وهذا للتشديد على الطريقة الحديثة في تناول هذه القضايا.

يتجاوز علم النص دراسة التركيبة اللسانية للنصوص الأدبية واعتبارها شبكة من العلاقات اللغوية ليطرح نفسه "كنشاط متعدد الاختصاصات"[28]. وبهذه الصفة، فإنه يكتسي بعداً علمياً وذلك عن طريق استفادته من علم الأدب - بمفهومه التجريبي - واللسانيات. هذه الوضعية تجعل "علم النص يتموضع في نفس السياق مع اللسانيات وعلم الأدب"[29]. وبهذا الطرح فإن وظيفة علم النص لا تتوقف عند دراسة النصوص الأدبية فحسب ولكنها تمتدّ إلى دراسة خطاب العلوم الإنسانية بصفة عامة.

ويعطي "فان دايك" لعلم النص طابعاً علمياً عن طريق اصطناعه لأدوات النحو التوليدي ومنهجه، لأنه القادر - في رأيه - على القبض على خصائص النص الدقيقة ووصف مسارات المعنى. وهو، بهذا، "يدرس الخطاب الأدبي في شموليته، والأشكال والبنيات المخصوصة التي تنتمي إلى مجال دراسة النحو"[30].

وفي هذا المنظور، فإن علم النص يهتمّ، بالبنيات الكبرى للنص، أي البنية الكلية للنص. وهذا النشاط، إذا كان معزولاً عن الأنشطة الأخرى، فإنه يهدر خصوصية النص الأدبي، لأن الأشكال الكبرى قد تتشابه، ولكنها تختلف في التفاصيل. "ومقاربة النص من خلال الأطر العامة هو إلغاء الخصوصية، التي تندرج تماماً ضمن هذه الأطر لأن النص الجمالي يخلق مقولاته الخاصة"[31]. ولهذا يتعيّن على علم النص الاهتمام بلغة النص للوصول إلى المقولات والبنيات التي تنظّمه. "ويتقدّم علم النص خطوة إلى الأمام، بوصفه للجمل باعتبارها

موضوع التحليل النصي"[32]. وعن طريق هذه المهمة التي أوكلت لعلم النص فإنها تقرّبه من الممارسة السيميائية كما تجلّت عند "مدرسة باريس".

لكن زعيم "مدرسة باريس السيميائية" يبدو أقل تفاؤلاً فيما يخصّ نتائج علم النص، ويرى أن هذا العلم افتراضي وغير موثوق فيه. هذه الملاحظة كان قد وصل إليها "غريماس" من خلال تحليله لقصة "لجي دو موباسان" ضمن كتاب كامل حيث شغل كل معطيات علم النص. يقول: "لا يتعلق الأمر هنا، بطبيعة الحال، بعلم موثوق به، ولا نتائج نهائية، ولكنها طريقة لمقاربة النص والإجراءات المتعلقة بتقطيعه والتعرف على بعض انتظاماته وخاصة نماذج نظامه السردي، وهذا النظام يمكن تطبيقه، ربما، على كل أنواع النصوص"[33]. ومفهوم النظام السردي عند غريماس، ومدرسة باريس، يأخذ مداه في الاتساع ليشمل كل النصوص، لأن كل نص "يسرد" موضوعاً معيناً سواء كان إنسانياً أو علمياً.

ونظراً للطابع العلمي التجريبي الذي يكتسيه علم النص، وبالقياس إلى تطبيقاته، فإنه اتّخذ طابع المنهج في تحليل النصوص. لأن هذا "التحليل النصي يطمح إلى تقمص وظيفة النقد العلمي، وهو علم يضع خطابه ولغته موضع التساؤل"[34]. ويتحوّل علم النص إلى منهج للتحليل النصي. وبما أن معنى النص الأدبي يتموضع في مستويات عديدة من النص، كما أنه يمكن أن يكون معنى ثقافياً أي خارج النص، فإنه يبدو غير مستقر ولا ثابت ولكنه متعدد ويتشكّل باستمرار.

لهذا السبب فإن "التحليل النصي يقدّم نفسه منهجاً ذا فعالية كبرى في إطار التحليل العام للثقافة"[35].

وبهذا التوجه فإن "فان دايك" يعمل على فك الطوق الذي بدأ يضيّق الخناق حول علم النص ويقرّبه من المنهج البنيوي العتيق والعقيم.

وإذا كان المنهج، أي منهج، هو عبارة عن مجموعة من الخطوات الإجرائية، فإنه يتعيّن عليه أن يحدّد بعض النقاط الاستدلالية التي يتّخذها كأدلة في إنجاز مساره. هذه الأدلة هي التي تشكّل خصوصيات النص، لأن ما عداها

هو عبارة عن عناصر مشتركة توجد في غيره من النصوص. ولهذا الغرض، يصبح من الضروري إيجاد طريقة للقبض على هذه الخصوصيات. "ونتّفق أن بناء أو إعادة بناء علم الأدب في إطار نظرية العلوم الحديثة هو الحل الكفيل بمقاربة هذه الظواهر التجريبية كما يتّضح ذلك من خلال مفهومي "الحدث الأدبي" و"الأدبية"[36]. "وهذا العمل ليس عملاً تنظيرياً فحسب (أي على مستوى النظر) ولكنه يكتسي طابعاً علمياً. ويستمدّ بعده العلمي من المعارف التي يأخذ منها أدواته ومفاهيمه، وذلك لأن "مثل هذه النظرية تساهم بشكل غير مباشر في الكشف عن الكليات التي تحكم النص الأدبي"[37].

ولا تعني خصوصية النص الأدبي انفصاله عن النموذج الأعلى الذي يستمدّ منه النص شرعيته، ولكنه تحقيق لبعض الخصائص الشكلية التي تميّز جنساً أدبياً عن غيره من النصوص. وفي هذا السياق فإنه يمكن "اعتبار كل عمل أدبي كمظهر لبنية مجردة وشاملة والتي يشكّل النص المحقق إحدى تجلياتها الممكنة"[38].

من هذا المنظور يمكن أن نقارب علم النص باعتباره إنتاجية (بالمفهوم اللاكاني لأن الإنتاجية هي نوعية خاصة وفريدة في الإنتاج). وعلم النص يهدف في هذا السياق إلى تحليل الإنتاجية. وهذه هي الوظيفة التي حدّدتها جوليا كريستيفا لعلم النص التي تقترح "صياغة صورية لعلاقات النص دون اختزالها في شكلنة Formalisation، بل بفتحها على قوانين نوع الإنتاجية، وبهذا يصبح علم النص تكثيفاً، بالمفهوم التحليلي للكلمة، وانفتاحاً على الممارسة التاريخية"[39].

إن جوليا كريستيفا ترد علم النص إلى الممارسة التاريخية على اعتبار أن النص حدث تاريخي فريد لا يتكرّر، وهي بهذا تعيد تكرار فكرة أرسطو حول علاقة الشعر بالتاريخ، وتطرحها في سياق الإنتاجية؛ خلاف ما يرى رولان بارت (نظرية النص، ص 1016) كما سنبيّن.

يرى كل من جوليا كريستيفا و"فان دايك" أن نظرية النص لها وظيفة إنتاجية؛ فهي بالنسبة للأولى "تسجيل قوانين نمط من الإنتاجية" أما بالنسبة "لفان دايك"، الذي يستند إلى منهج النحو التوليدي فهي "إنتاجية لأنها تولّد (شكلياً) مجموعة لامتناهية من النصوص انطلاقاً من مجموعة محدّدة من القواعد

والعناصر"[40]. هذا يعني أن نظرية النص يمكن اعتبارها نظرية عامة للأدب إذا استطاعت أن تطبّق بصرامة المعطيات التي أوجدها النحو التوليدي، إذ إنها بهذا المنهج تستطيع أن تولّد عدداً كبيراً من النصوص.

أما رولان بارت فقد حدّد بدقة وظيفة علم النص ونظرية النص. ويرى أن علم النص له طابع تطبيقي تجريبي، أي أن وظيفته هي تحليل النصوص ونقد خطاب العلوم الإنسانية من وجهة نظر علمية.

أما نظرية النص فلها طابع تأملي تنظيري "ولا تنتج إلاّ منظّرين أو كتّاباً، ولكنها لا تنتج بأي حال من الأحوال "مختصين" في النقد أو أساتذة"[41]. "وموقف بارت، هذا، يحدِّد طبيعة نظرية النص باعتبارها نشاطاً تنظيرياً قد يساعد الكاتب ويوجهه في إنتاج نصوصه، ولكنه لا يساعده على ممارسة النقد. وهو بهذا يعطي نظرية النص طابعاً معيارياً؛ وهي بهذه الصفة تغني معارف الكاتب حول عملية الإبداع.

هذان المفهومان: نظرية النص وعلم النص، إذا نقلناهما إلى مستوى اللغة، وهو المنظور نفسه الذي كان يتبنّاه رولان بارت آنذاك، تبدو العلاقة بينهما من نوع علاقة اللغة بلغة اللغة، أي أن علم النص يشرح نظرية النص. ولكن ما يميّز الأول عن الثاني هو مجال نشاط كل منهما.

وبما أن نظرية النص تأمل نظري في الخطاب الأدبي، فإن علم النص يصير قراءة لهذا الخطاب، ووظيفته هي "تمثيل" و"قراءة" قراء النص، ومعرفة تحولات المعنى، ويقوم بتصنيف ملفوظات النص، في لحظة تاريخية معينة، فنعثر بذلك على المعنى والمقروئية الضائعة"[42]. هذا الشاهد يقدِّم لنا حقيقتين حول وظيفة علم النص:

- الوظيفة الأولى أنه قراءة القراءة؛ أي أن النص الأدبي هو قراءة للعالم والأشياء والواقع.

- الوظيفة الثانية هو أنه يتّخذ من النص الأول (القراءة) مجالاً لنشاطه ويقوم بتفكيك هذه القراءة ويعيد صياغة المعنى المفقود (المسكوت عنه) أو المتناثر على مساحة النص.

الهوامش

(1) T. Todorov: La notion de litterature, p. 10.

(2) Y. Lotman: Concept de littérature in Recherches..., p. 40.

(3) Y. Lotman: Concept de littérature in Recherches..., p. 41.

(4) عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص 26.

(5) R. Barthes: Leçon, p. 16.

(6) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 69.

(7) نفسه، ص 70.

(8) Teun A. Van Dijk: Texte in Dictionnaire de littérature..., p. 2281.

(9) Teun A. Van Dijk: Texte in Dictionnaire..., p. 2281.

(10) فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، ص 5 - 6.

(11) R. Barthes: "La theorie du texte" in Ency-Universales, p. 1014.

(12) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 34.

(13) نفسه، ص 35.

(14) R. Barthes: "La théorie du texte" in Encycl-Universales, p. 1014.

(15) J. Kristeva: "La sémiologie comme science critique" in Théorie..., p. 94.

(16) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 82.

(17) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 10.

(18) نفسه، ص 251.

(19) T.A. Van Dijk: "Le texte: Structures et fonctions" in théorie..., p. 64.

(20) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 248.

(21) هـ. بليث ك: البلاغة والأسلوبية، ص 12.

(22) نفسه، ص 16.

(23) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالتها، ص 61.

(24) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، ص 47.

(25) S.S. Sarkany: Théorie de la littérature, pp. 23-24.

(26) فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، ص 7.

(27) M. Zeraffa: "Poétique de l'écriture" in Rev. d'Esthétique, p. 401.

(28) Teun A. Van Dijk: "Le texte: Structures et fonctions", p. 63.

(29) Ibid., p. 64.

(30) Ibid.

(31) G. Picon: Introduction à l'esthétique littérature, p. 51.

(32) Teun A. Van Dijk: "Le texte: structure et fonctions", p. 68.

A.J. Greimas: Maupassant: La sémiotique du texte, p. 7. (33)

R. Barthes: "La théorie du texte", p. 1016. (34)

Teun A.Van Dijk: "Le texte: Structures et fonctions", p. 90. (35)

Jens Ihwe: "Aspects empiriques...", p. 66. (36)

Teun A.Van Dijk: "Aspects d'une théorie...", p. 186. (37)

T.Todorov: Poétique, p. 19. (38)

Julia kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse, p. 27. (39)

T.A. Van Dijk: "Aspects d'une théorie géeiative du texte...", p. 182. (40)

R. Barthes: "La théorie du texte", p. 1017. (41)

Ch. Guvel: Production de l'intérêt, p. 27. (42)

علم النص

إن مفهوم "النص" مفهوم إشكالي، لأن طابعه المتغير والتشكلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة. وبوصفه سيرورة تواصلية فإن العديد من أنماط التواصل تتنازع حوله وتحاول أن تجرّه إلى حقلها وتوظيفه توظيفاً إجرائياً. ونجد في الثقافة الفرنسية أن كتاب "ما النص؟"[1]. يحيل على هذا التنازع بين اختصاصات مختلفة، حيث يحاول كل اختصاص أن يستأثر بهذا المفهوم ويجعل منه حجر الزاوية في مقاربته للموضوع الذي يحلّله. وتختلف وجهات النظر في تعريف "النص" من اللغوي إلى اللسانياتي إلى الناقد، إلى المؤرخ، إلى الفيلسوف، إلى المفسر، إلى اللاهوتي.

وهذا التنوع في التعريفات يدلّ على عدم استقرار المفهوم من جهة، وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهة أخرى. وقد لاحظ غريماس وكورتاس في "القاموس السيميائي" هذا التنوع في التعريفات، الذي قد يعني الشعرية (بالمفهوم الجاكبسوني) كما يمكن أن يكون مرادفاً للخطاب، "وهذان اللفظان - النص والخطاب - يمكن أن يوظّفا دون تمييز للإشارة إلى المحور الاستبداعي Axe syntagmatique في السيميائية غير اللسانية"[2] أي أن كلاً من النص والخطاب بهذا المفهوم يمثّلان المظهر النسقي للتواصل الإنساني.

كما يشير مفهوم النص "إلى التعرف واختيار الوحدات الكبرى المتواترة في النص والتي تسمح للمحلل بمعالجتها"[3]. أي أنه يبرز مستويات من الدلالة تكون ميداناً للمعالجة والتوصيف العلمي. ويمكن أن يكون النص من جهة أخرى مرادفاً للمتن Corpus (عمل أو مجموعة من الأعمال الخاصة بكاتب معين أو بمرحلة تاريخية محدّدة أو موضوع بعينه)، كما يمكن اعتباره أيضاً إنتاجية Productivité (حسب كريستيفا) وذلك عندما يتعلق الأمر بحقل إنتاج أو تحولات

النص.

وهذا التنوع في مستويات التحليل، هو الذي يجعل من مفهوم "النص" مفهوماً إشكالياً، أي يطرح أسئلة ويثير تساؤلات أكثر مما يقدّم أجوبة، أو حلاً لمشكلات عالقة. ولكن العلم الذي حاول أن يصوغ هذا المفهوم صياغة شكلية Formalisation هو اللسانيات التي وفّرت له النماذج الشكلية والطرق الإجرائية، ولكنها في الوقت ذاته حاولت أن تقلصه إلى نموذج الجملة. هذا التفكير حول إشكالية النص، لا يرى في هذا الأخير إلاّ جملة طويلة يتطلب من المحلل تقطيعها وفق النظام الجملي (أي ما يمكن أن يسمَّى بنحو الجمل)، إلى أن جاء "فان دايك" فوسّع هذا الحقل واهتمّ خاصة بالبنيات الكبرى للنص Macrostructures عوض اهتمامه بالبنيات الصغرى (التي يمكن أن تمثّل الجمل أو الوحدات الوظيفية) وأدمجها في النظام الشامل للنص.

ويأتي تعدد أصعدة النص من طبيعته ذاتها، لأنه يتصل بحقول تعبيرية وأنماط تواصلية مختلفة. وهو (أي النص) إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى يتمفصل داخل نظام ثقافي محدّد ويولد حقيقة اجتماعية وتاريخية معينة.

وقد أكّد يوري لوتمان في أعماله على الخاصية الثقافية للنص في كتابه بنية النص الفني، وأبحاثه التي نشرها في مجلة "سيميوتيكا" والأبحاث التي نشرها في الكتاب الجماعي الموسوم بأنظمة العلامات. وقد شدّد في كل أبحاثه على "نص الثقافة le texte de la culture" ومختلف التجليات الثقافية من خلال النص.

فالأدب بالنسبة إليه هو مجموعة النصوص المعترف بشرعيتها داخل ثقافة محددة، ومن هنا فإنها "تشكّل جزءاً من نظام الثقافة"[4]. أي أن النص، بهذه الصفة، عليه أن يظهر جزئياً أو كلياً التمفصلات الكبرى والآليات الداخلية للثقافة. وبهذا المفهوم، فإنه يعيد إنتاج النظام الثقافي السائد الذي أنتجه، وهو ما يمكّننا من التعرف - من خلال النص - على القيم الثقافية والبناء الذهني والممارسات الفكرية لمجتمع محدّد. فإذا استعرضنا مختلف النصوص التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة، متباعدة في الزمان والمكان، فإننا يمكن أن نستخرج البيانات السوسيو - تاريخية المتموضعة داخل النص والنظام الثقافي الذي

أوجدها.

وهذا يبدو طبيعياً، بل من البداهة، إذا عرفنا "أن التنظيم الداخلي للأدب يتماشى مع الثقافة ويحاول إعادة إنتاج المبادئ العامة لنظامها"[5]. ولكننا مع ذلك نلاحظ أن الإبداعية الحقة تتجاوز النظام الثقافي ومنظوماته الشكلية لتؤسس مقولاتها النصية الخاصة بها. وبذلك فهي لا تعيد إنتاج عناصر المنظومة الثقافية إلاّ بقدر قليل.

وفي السياق نفسه، نرى ان النظام الثقافي لا يمكن بأي حال من الأحوال عزله عن نظام أكبر، هو الذي ولده، الذي هو البنية الاجتماعية التي تترك آثارها على الإنتاج الثقافي، وبطبيعة الحال على النص. ومهما يعرف النص باستقلاليته، فإنه يتشكَل وينبني في فضاء ثقافي يصير جزءاً من البنية الاجتماعية[6]. وتبدو خاصية التعالق بديهية لأن النص لا يمكن إنتاجه إلاّ ضمن فضاء ثقافي ولا يمكن فهمه أو تأويله إلاّ من خلال مجموعة من القيم والمقولات التي تكرّسها مجموعة ثقافية معينة.

أما ستيفن زولكيفسكي S. Zolkiewsky والذي هو قريب جداً من أطروحات لوتمان، فقد حاول في أبحاث عديدة أن يعمّق فكر لوتمان. وهو يقارب الثقافة من منظور سيميائي، ملاحظاً "أن الثقافة ليست، على كل، خزاناً من المعلومات، ولكنها عبارة عن آليات تشتغل بواسطة الرمز وآليات معرفية"[7]. وهذا يعني أن الثقافة آلية معرفية، أي أنها حركية ووسيلة لمدّ النصوص بالنماذج الشكلية، وهي نظام سيميائي قبل إن تكون مجموعة من المعلومات أو المعارف، وفي الوقت نفسه، لا يقارب زولكيفسكي الثقافة كمجموعة من النصوص أو الرموز التي تتحرّك خارج الفضاء الاجتماعي.

ومن هنا تصبح وظيفة الثقافة إعادة توزيع النصوص أو خلقها، ودمجها في نظام أوسع والذي هو النظام السوسيو - ثقافي. وفي هذا السياق، فإن النشاط الثقافي داخل مجتمع محدّد يتمثّل "في تحويل نصوص محدّدة إلى منظومات سيميائية متمايزة، وتعريف النصوص المتباينة وإزاحة الحدود بين مختلف النصوص"[8]. وهذه الحركية هي التي تطبع نصوص ثقافة معينة وتعطيها

خصوصيتها.

إن الجهود التي قام بها زولكيفسكي تتمثّل في صياغة فكر لوتمان صياغة شكلية جهود معتبرة وقد حدّد بدقة مختلف العلاقات الموجودة بين هاتين الحقيقتين اللتين هما الثقافة والنص. ويتقاسم مع لوتمان نفس الرأي، وقد حاول إعادة توزيع نصوص الثقافة في شكل نوعي Typologie انطلاقاً من أطروحات لوتمان نفسه حول نص الثقافة، ووظيفة النص داخل المنظومة الثقافية. كما لاحظ أن مقاربة الثقافة من هذا المنظور ممكنة جداً. "ويمكن أن نقارب النصوص باعتبارها مجموعة من الوظائف وتكون وظيفة كل واحد منها عبارة عن ميتا - نص؛ كما يمكن أن نقارب النصوص باعتبارها مجموعة من الوظائف وفي هذه الحال نعامل النصوص كظواهر تاريخية لها وظيفة محدّدة أو وظائف متعدّدة"[9].

ويمكن أن نستخلص من كل ذلك أن الثقافة هي التي تكرّس النص وهي التي تعطيه شرعية أدبية، لأن ما هو نص في ثقافة، ليس بالضرورة كذلك في ثقافة أخرى. وحتى في الثقافة الواحدة قد لا يكتسب نص ما شرعية في عصر معين، ولكنه يكتسب شرعية في عصر غير العصر الذي كتب فيه وعند قراء لم يكتب لأجلهم.

إن التصنيف النوعي الذي قدّمه زولكفيسكي أعاد إلى الواجهة إشكالية أساسية هي اعتبار نص الثقافة كظاهرة تاريخية، أي اجتماعية، وفي الوقت ذاته اعتباره رمزاً يشتغل ضمن فضاء ثقافي معيَّن.

ومن هذا المنظور يرى "زيرافا" أن النص "نظام من العلاقات"[10]. التي تتحرّك داخل نظام ثقافي أكبر. وعلى المحلل أن يدرس وظيفة هذه العلامة الكبيرة ومختلف تجلياتها. وإذا اعتبرنا النص كعلامة، فإنه يتوجّب علينا أن نقبل الثنائية التي حدّدها فرديناند دوسوسير وتقسيمها إلى مستويين: الأول باعتباره دالاً يحيل إلى حقيقة خارجية والثاني باعتباره مدلولاً وهذا عن طريق دراسة اشتغال آلياته الداخلية. وهذا التعريف يعتبر النص جملة طويلة ولا يبيّن الفرق بين النص واللغة.

أما رولان بارت فقد حدّد بدقة "التمفصل المزدوج للنص"[11] مع بقائه في

إطار اللسانيات السوسيرية. وأبرز ثنائية الدال والمدلول (أي المنظومة السيميائية وعلاقتها بالواقع الذي تحيل عليه)، وملاحظة بارت هذه تحيل إلى الطابع النسقي/التسلسلي للنص/العلامة وذلك باعتبار النص سلسلة من العلامات (الكلمات) المتابعة والتي تمدّ علاقات نوعية فيما بينها. وهذا خلاف علاقات الجملة التي تبدو معيارية ونمطية.

ونظراً لطبيعة النص التي تتميّز بعدم الاستقرار وتعدد الأبعاد، فإن تلاحم العلامات التي تكوّنه والتي تشكّل في منظومة سيميائية تمنح للقارئ إمكانية وضع النص في سياق ثقافي أوسع. "لأن كل نص يحتوي على إشارات، وعدد من الشفرات كما يحيل إلى طريقة تفكيكها وعلاقاتها التراتبية"[12]. وهو ما يعني أن النص بوصفه علامة فإنه يمنح للقارئ مستويين من القراءة.

وهذه الثنائية، ثنائية الدال والمدلول، إلى جانب الطابع النسقي للنص نجدها حاضرة في الفكر الحديث، الذي يؤكّد على أن النص يمكن تعريفه كمتتالية من الدلائل اللغوية بين لحظتين من التخاطب.. ويجب أن نتقبل إن النص يتكوّن من علامات منتظمة في متتالية خطية لا غير، مرسلة من المتكلم إلى المستمع في تتابع كرونولوجي. وهذا الطرح لا يعطي خصوصية النص البنيوية، ولكنه يعامله كأي شكل من أشكال التواصل.

وإذا أردنا أن نظهر خاصية النص باعتباره علامة، فإنه يتعيّن فحص مكونات العلامات اللغوية التي يتكوّن منها النص الذي هو بهذا المفهوم علامة مركبة. وهكذا تصبح "كل علامة نصاً، ولا يمكن أن يكون هناك نص دون أن نقرأه كعلامة مركبة"[14]. وهذه الخاصية التي يتميّز بها النص/العلامة هي التنسيق بين العناصر اللغوية والتي تكلّم عنها لوتمان[15]، وتشكيل العناصر اللغوية وتركيبها بصيغ معينة هو الذي يميّز النص عن اللغة.

وبما أن النص هو منتوج لغوي من الدرجة الأولى، كما لاحظنا، فإنه يتعيّن علينا فحص مكوناته اللغوية، وهو ما يمكننا من وصفه بأنه نص أو لا - نص. وهذا "التقويم الجمالي "للنص" يتمّ تثبيته من خلال سلسلة من الوسائط والروابط التي تسمّى الأشكال الأدبية والتي هي في الحقيقة عبارة عن صيغ

وكيفيات في التعامل مع اللغة... ويجب - بداهة - أن نؤكّد أن هذه "الأشكال" يتمّ تعيينها بالرجوع إلى المعايير التي تحدّد خصائصها باعتبارها "مكتوباً" معيناً (مثلاً رواية أو مذكرات، تراجيديا أو كوميديا، إلى آخره) ونحكم عليها أنها أدبية، لأن كل شكل من هذه الأشكال يرتبط بنمط معين من استعمال اللغة"[16]. وبهذا يتّضح أن النص ينتمي إلى مجموعة من المعايير المختلفة عن معايير المؤسسة اللغوية، لأنه يحيل إلى ما وراء الحقيقة الظاهرة التي تحيل إليها اللغة في تعاملها مع اليومي والعادي.

وإذا كان النص ينطلق من بعض القيم والمعايير التي تدعم موقفه ضمن فضاء ثقافي، فهذا لا يعني وجود نص مثالي مهيمن يمكن أن يكون نموذجاً يحتذى به. وفي هذا السياق "فإن النص لا يعرف بفخامته المطلقة ولكن بحركيته، ولا - استقراريته الأصلية"[17]. وهذه الحركية هي التي توجّه نشاطه في الحقل الثقافي وتمكّنه من منح مستويات متعدّدة للقراءة.

وإذا كان على النص أن يتجاوز المعايير والقيم النصية السائدة وإذا كان مطالباً بإيجاد مقولاته النصية الخاصة، فهذا لا يعني إلغاء هذه المعايير وإلاّ سقط في العبثية "لأن أي نص إذا أراد أن يضمن مقروئيته عليه أن يعيد إنتاج جزء من البناء التقليدي الذي انطلق منه أو الذي يحيل إليه"[18]. أي أن يعلن عن انتسابه إلى نموذج ثقافي محدّد ويعلن عن بياناته الثقافية والتاريخية وفي نفس الوقت يتمرّد على المعايير المهيمنة ليعلن استقلاليته وخصوصيته.

ويؤكد شارل بوعزي على خاصية بنيوية يتميّز بها النص الأدبي تحديداً هي التكرار. وهذه القضية تناولتها كثيراً البلاغة العربية التقليدية ولكن من زاوية التعبير، حين حدّدت أنواع التكرار ووظائفه، ولكنها لم تتكلّم عنه من الجانب البنائي/ الشكلي. "والتكرار، في مفهومه، يفرض مسافة، ونص الكتابة يلتزم بها ليس من أجل إعادة إنتاج المكرر ولكن من أجل التشويق الذي تحدثه"[19]. وخاصية التكرار هذه لا نجدها في أنماط التواصل اليومي أو في الخطاب العلمي. ولكنها تكتسب في النص الأدبي خاصية بنيوية. وقد استغلت الرواية الفرنسية هذه الميزة، حتى أننا نجد بعض روايات "ألان روب غرييه" تعيد كتابة

صفحات أو فصول بأكملها في الرواية الواحدة.

وليست وظيفته التكرار التأكيد على ثيمة معينة أو التذكير بها، لأن النص الأدبي هو في نهاية الأمر - مهما بلغت درجة تعقيده - هو تكرار لموضوع معين. "فالتكرار لا يتضمّن الإدامة أو التبديل لخطاب بخطاب آخر، ولكنه تكرار بشكل مخالف"[20]. أي تغير في صيغ الخطاب في تحولات المعنى وثبات الثيمة.

وتبرز إشكالية النص الطابع المزدوج الذي يتميّز به وهو أنه قراءة وكتابة في الوقت نفسه، وهذا يعني أن أي نص هو في الواقع قراءة للواقع، أي العالم وكل ما يحتويه، كما أنه في ذات الوقت قراءة للنصوص الثقافية المتواجدة في الحقل الثقافي. وبهذا يمكن أن نقول "إن النص يتجدّد من خلال كل قراءة وفهم كل قارئ"[21]، أو كما يقول "شارل غريفل" بأن كل نص هو قراءته الخاصة[22].

وهذه الأفكار تحيل ضمناً إلى الفكرة التي يطرحها بارت بكل جرأة هي "النص المتعدّد Le texte pluriel"، أي النص الذي يتجدّد مع كل قراءة ويستطيع عبور الأزمنة والأمكنة، فهو يطرح قراءات متعدّدة وقابلة للبرهنة إلى حدّ التناقض. وهو عكس نصوص اليومي أو النصوص العلمية التي تلتزم بسياق واحد وفهم متقارب يخضع للشروط العلمية الموضوعية. وهو النص القابل للانهائية القراءات"[23].

الهوامش

(1) E. Barbotin (éd): Qu'est ce qu'un texte? librairie. J. Corti 1975 Paris.

(2) A.J. Greimas et J. Courtès: Dictionaire sémiotique, p. 390.

(3) Ibid.

(4) Y. Lotman: "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", p. 35.

(5) Ibid., p. 40.

(6) يمنى العيد: في معرفة النص، ص 38.

(7) S. Zolkiewsky: "Des principes de classement de texte de culture", p. 4.

(8) Ibid., p. 6.

(9) S. Zolkiewsky: "Des principes de classement des textes...", pp. 15-16.

(10) M. Zeraffa: "Poétique de l'écriture", p. 390.

(11) R. Barthes: "Théorie du texte", p. 1014.

(12)

(13)

(14) Per Aage Brandt: "La pensée du texte", pp. 188-189.

(15) Y. Lotman: Structure du texte artistique, p. 137.

(16) F. Vernier: L'écriture et les textes, p. 85.

(17) F. Rigolot: "La renaissance du texte", p. 185.

(18) Y. Lotman: Structure du texte artisique, p. 53.

(19) Ch. Bouazis: "Théorie de l'écriture", p. 317.

(20) Ibid., p. 325.

(21) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي. من أين؟ وإلى أين؟ ص 55.

(22) Ch. Grivel: "Pour une théorie des produits sémiotiques. I. le texte", p. 104.

(23) A.J. Greimas: Maupassant: la sémiotique du texte, p. 9.

I - مفهوم النص

إن المهمة الصعبة التي يواجهها النقد المعاصر هي تحديد المصطلحات بدقة ورسم حدودها المنهجية والإجرائية حتى تكون أكثر فعالية عند مواجهتها لموضوعها. وبدون تحديد مفهوم "النص" وبحث حدوده المنهجية، فإن هذا المفهوم يفقد طابعه الإجرائي ويتحوّل إلى مفهوم عائم.

وقبل تعريف هذا المفهوم وبحث كيفياته وصيغ تشكلاته يتعيّن علينا البحث في تاريخيته. "فالنص بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللغة، فقد شكّل موضوعاً للتحديد المفهومي في فرنسا، خلال سنوات الستينيات، حول مجلة "تال كال "Tel Quel" مع رولان بارت وجاك ديريدا وفيليب سولرز وخاصة جوليا كريستيفا"[1].

من هنا تتحدّد تاريخية المفهوم في النقد المعاصر، وهو مفهوم معاصر رسمت حدوده جوليا كريستسفا في مجلة "تال كال" وبعدها في كتابها "سيميوتيكي" وهذا في إطار السيميائيات ونظرية اللغة. وقد وضّحت الإطار المنهجي لهذا المفهوم واتّخذت من النموذج اللساني والسيميائي نموذجاً للنص.

والمفهوم الشائع "للنص" أنه شكل لغوي يمتاز بطول معين كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة، أو كتاباً. ولكن الفكر النقدي المعاصر ضبط هذا المفهوم ولم يربطه بالقياسات الشكلية الخارجية حيث يرى "أن النص يمكن أن يتطابق مع جملة كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل ويعرف باستقلاليته وانغلاقه. . . ويشكّل نظاماً مختلفاً عن النظام اللغوي ولكنه يوجد في حالة تعالق معه: علاقة تواجد وعلاقة مشابهة. وبالمفهوم اليالمسلافي Hjelmslev فإن النص هو نظام إحالي، لأنه يأتي في الدرجة الثانية بالقياس إلى نظام الدلالة"[2]. أي النظام اللغوي. وهو ما يعني أن النص نظام لغوي يتجاوز الدلالة المعجمية البسيطة ونموذج التواصل اليومي.

هذا التعريف للنص (استقلالية وانغلاق) يتوافق مع تعريف النحاة العرب القدامى للجملة التي يعرفونها بأنها "الكلام الذي يحسن الوقوف عنده"[3]. أي أن مفهوم النص يتوافق مع مفهوم الجملة.

وهذا طبيعي جداً لاشتراك المفهومين في الموضوع "فالنص هو الموضوع الحقيقي للسانيات، وكل وصف للجمل يجب أن يتضمّن داخله وصفاً للنص. وبذلك يصير نحو الجملة ليس سوى جزء من النص"[4].

هذه الملاحظة تؤدّي إلى القول إن تعريف النص لا يرتبط بالطول أو عدد الجمل حيث إن "كمية النص ليست شرطاً في تعريفه، فالنص يمكن أن يتكوّن من جملة واحدة وأحياناً من كلمة مثل "تعالى" وبالإمكان أن يكون "البحث عن الزمن الضائع"[5]. ويحيل الكاتب (أنور المرتجي) في هذا التعريف إلى تودوروف وفان دايك.

هذا على مستوى التصور، والذي ارتبط كثيراً باللسانيات والسيميائيات. أما على مستوى التعريف فإننا نلاحظ أنه يركّز على خاصية الإنشاء، أي البناء. إذ يعرّف بارت النص بقوله: "إن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدلّ على النسج، ومن هنا يمكن أن نقول إن نسج الكلمات يعني تركيب نص... إنه نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي"[6]. هذا التعريف اللغوي، لا يعطي صورة عن المفهوم، لذلك نجد أن بارت يعود إلى المفهوم ويعرفه في إطار السيميائيات إذ يرى "أن النص نسيج من الدوال التي تكون العمل، لأن النص هو التساوي مع اللغة ذاتها، وأنه من داخل اللغة يجب أن تقاوم اللغة وأن تحول، ليس بواسطة الرسالة التي تحملها والتي استعملتها كأداة، ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح لها"[7].

يذهب عبد الملك مرتاض إلى الفكرة نفسها التي طرحها رولان بارت حيث يرى هو أيضاً أن "النص مثلاً في أصل الاشتقاق في اللغة الفرنسية يعني النسج فكأنه نسج للكلام الناشئ عن فعل الكتابة التي تشبه في بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج"[8]. وهذا البحث في أصل الكلمة في اللغة الفرنسية، وفي الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى له نفس الجذر اللغوي ونفس الدلالة، بما

في ذلك بعض اللغات السلافية.

أما في المجال اللغوي العربي فيرى عبد الملك مرتاض أن "الأصل في مدلول الوضع اللغوي للنص هو الرفع والإظهار وبلوغ الغاية في الشيء. ولم نعثر على نصوص شعرية أو نثرية موثوقة تفيد المعنى المتداول على عهدنا هذا إلاّ ما كان أورده ابن منظور من أن الفقهاء كانوا يقولون "نص القرآن ونص السنّة؛ أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام"[9]. نلاحظ على قول عبد الملك مرتاض أنه اكتفى بالتعريف اللغوي الذي أورده صاحب "لسان العرب" ولم يتجاوز الدلالة المعجمية. ولكن البحث في تراث الأصوليين بين أن مفهوم النص كما تداول في بيئتهم يقترب في تعريفه وكيفياته الإجرائية من المفهوم المعاصر "للنص" بل يتجاوزه في الكثير من المواضع الدقيقة (راجع: نحو تعريف عربي للنص الأدبي).

ولم يتوقف عبد الملك مرتاض عند الأصل اللغوي كما أورده ابن منظور في "لسان العرب"، بل اجتهد في بحث تجليات المفهوم، وقد توقف عند أبي عثمان الجاحظ الذي أورد فكرة المفهوم (أي دلالته) دون توصيف لها مدمجاً إياها بمفهوم الكتابة والبيان. "وقد حاولنا أن نعثر على ذكر للفظ النص في التراث العربي النقدي فأعجزنا البحث ولم يفضِ بنا إلى شيء، إلاّ ما ذكر أبو عثمان الجاحظ في مقدمة كتابه "الحيوان" من أمر الكتابة بمفهوم التسجيل والتقييد والتدوين والتخليد، لا بالمفهوم الحديث للنص"[10].

ويمكن أن نضيف، أن "النص" بالمفهوم الذي أورده عن الجاحظ قد تطرّق إليه هذا الأخير بإسهاب ومواضع عديدة من كتابه "البيان والتبيين"[11] ولكن الكتابة ليست هي النص تماماً، لأن الكتابة بالمفهوم البياني هي الإنشاء والتي تقابل في النسق المفهومي النقدي النثر، كما تعني في المفهوم الحديث تثبيت الأصوات اللغوية بواسطة علامات خطية Graphèmes (ديريدا).

والدليل الذي نقدّمه على أن النص لا يعني مطلقاً الكتابة نأخذه من الكاتب نفسه حيث يقول: "يقرّر رولان بارت أن "النص" في المفهوم الحديث ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم المتداول، بل إن الإيقاع الموسيقي نص

واللوحة الزيتية نص، والشريط السينمائي نص، والمشهد التمثيلي نص، وهلمّ جرا"[12]. وهذا يعني أن مفهوم النص لا يقتصر على الكتابة أو الأدب، بل يتجاوزهما إلى الأنساق التواصلية الأخرى. والمفهوم الشائع هو النص الأدبي.

وبما أن مدار البحث هو الأدب، فإن ما يستحق اهتمامنا هو النص الأدبي، ولا نرى في استعمال مفهوم "النص" في الأنماط التواصلية الأخرى إلاّ استعارات. و"عندما نتحدّث عن "نص أدبي" فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة. وتتجلّى في هذا الفضاء - بطرق متفاوتة في إضفاء - مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص. وهي دلالات يتعيّن على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميولوجي"[13]. إن أدبية النص، من هذا المنطلق، لا يمكن القبض عليها من خارج النص؛ بل من داخله. ولذا يجب الاعتماد على المناهج التي تنطلق من داخل النص لبحث مكوناته وتحديد خصوصيته.

هناك سببان جعلا من مفهوم "النص" مفهوماً إشكالياً: الأول هو عدم استقراره كمفهوم نقدي والثاني محاولة كل حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائية منهجية. "والنص سواء علينا بالمفهوم الفني العام، أو بالمفهوم الأدبي الخاص، حقل من العلم جديد لم تكد تظهر فيه إلا كتابات قليلة، ومعظمها ظهر في السنوات الأخيرة"[14]. إذا كان هذا المفهوم قد تجمّد - من الناحية الإجرائية - عند الأصوليين منذ بدايات التأليف في هذا المجال وأصبح مقتصراً على العلوم الشرعية، ولم يدخل مجال الأدب، إلاّ أن المشهد النقدي الغربي - والفرنسي خاصة - قد شهد ممارسات تنظيرية مختلفة التوجهات منذ منتصف الستينات ضمن التيار البنيوي والسيميائي. إلاّ أن الظروف الحضارية والشروط التاريخية للثقافة العربية جعلتها تقف عند التيارات السياقية (الواقعية بصفة خاصة) دون الولوج إلى الحداثة النقدية.

ومن المعلوم أن العلمين المهيمنان على الفكر الإنساني في النصف الأخير من القرن العشرين هما الرياضيات واللسانيات؛ لذلك نجد أن هذه الأخيرة قد أخذت من الأولى نماذجها وطابعها العلمي، وأخذت الرياضيات من اللسانيات

وظيفتها باعتبار أن الرياضيات صيرورة تواصلية. وتأسَّسَ بناء على هذا علم يبين هذا التواطؤ بين الاختصاصين هو "اللسانيات الرياضية". ولهذا فإن الفكر الإنساني في المرحلة الحالية يطمح إلى توحيد العلوم (وهو الدور الذي تحاول اللسانيات أن تقوم به) للبحث في الكليات.

ويشكّل مفهوم "النص" إحدى تجليات هذه المحاولات. لهذا فإن كلمة "نص" تتحوّل في المصطلح النظري إلى ما تشير إليه بشكل غير مباشر في الاستعمال اليومي حيث تدلّ على النصوص اللغوية المكتوبة أو المطبوعة. فمن المفترض أن توجد أبنية نصية ذات طابع شمولي هي التي تسمَّى أبنية كبرى وهي ذات صبغة دلالية لأن البنية الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص"[15]. من هنا، نستنتج أن مفهوم "النص" هو محاولة لوصف كل الممارسات الإنسانية في جانبها التواصلي والمعرفي وتعتبر الدليل المادي على النشاط الفكري.

ومنذ السبعينات تأسّس معهد في هذا الاختصاص في جامعة باريس السابعة يسمّى وحدة التكوين والبحث في "علوم النص والوثائق Sciences de textes et de documents" الذي نشطته لسنوات عديدة جوليا كريستيفا ومنه أنشأت مجلة Textuel التي تنشر الأبحاث والدراسات الجديدة (والجادة) حول هذا المفهوم.

ويقدم طاقم مجلة Texte مشروعهم في العدد الأول من هذه الدورية: "بالنسبة لنشرية تطمح إلى التموضع في مفترق الطرق بين الدراسات الأدبية في العصر الحديث؛ فعنوان "النص" يفرض نفسه كبديهية. ذلك لأن النص هو ذلك العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه، الوحيد، في النشاط الأدبي. ويمثّل نقطة تلاقي اهتمام الناقد، والمشتغل بنظرية الأدب والمنظر ومؤرخ الأدب ويمكن اعتباره أيضاً نقطة تماسٍ بين الكاتب القارئ... إن مفهوم "النص" هو ذاته الذي سيكون موضوع المناقشة... إن تطور النقد والنظرية يتعلق بتفاعلهما المستمر، وهو الذي يسمح للناقد بالتفكير حول نشاطه وللمنظر الخضوع لرقابة الأحداث الأدبية التي هي النصوص"[16].

إنَّ افتتاحية العدد الأول من هذه الدورية تقدّم مشروعها باعتباره مشروعاً نقدياً نظرياً في الوقت نفسه. وتعتبر "النص" مفهوماً محورياً ليس في الدراسات

الأدبية فحسب ولكن في كل أنواع الخطابات. ولهذا فإن تحديد مجالاته الإجرائية هو تحديد لمفهوم الأدب ذاته.

ولهذا نجد أن النشاط الأدبي والنقدي قد اهتمّ اهتماماً كبيراً بتعريف مفهوم "النص" وتحديد آلياته باعتباره نشاطاً إنسانياً لغوياً بالدرجة الأولى. إذ نجد أن "هناك تعريفات متعدّدة تشرح مفهوم النص Texte" بصفة عامة وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة في بعض أنماطه المتعيّنة، خاصة الأدبية. لكننا لا نصل إلى تحديد واضح قاطع بمجرد إيراد التعريف؛ بل علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدّمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة"[17].

يؤكّد صلاح فضل في قوله على تعدد التعريفات التي تحاول أن تحدِّد مفهوم النص؛ ورأى أنها تنقسم إلى نوعين: منها ما يهتمّ "بالنص" بصفة عامة باعتباره منتوجاً لغوياً وبناءً مخصوصاً، ومنها ما يهتمّ بالنص الأدبي باعتباره ممارسة لغوية نوعية وكيفية خاصة في التعامل مع اللغة والأشكال الجمالية.

ويطرح محمد مفتاح السؤال التالي: "ولكن ما هو النص؟" ثم يجيب عن السؤال الذي طرحه قائلاً: "أهم ضابط للنص هو الانسجام وهو يضمّ عدة عناصر. وفي هذا المفهوم خلاف ويمكن أن نتكلّم عن مفهوم الاتساق ومفهوم التنضيد. فمفهوم "التنضيد" هو المرحلة الأولى أي العلاقة بين الجمل: واو العطف، فاء السببية إلى غير ذلك: ارتباط الكلام بعضه ببعض وتراصه".

"ونقصد بمفهوم "الاتساق" العلاقة المعنوية بين الجمل علاقة عموم بخصوص أو علاقة تضمن. ومفهوم الانسجام هو أعم؛ انسجام النص مع العالم الواقعي. إذ إن كل نص هو كل متتالية من الأفعال الكلامية المترابطة".

"فالنص عبارة عن متتالية من الجمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدمت هذه العلاقة لا يبقى هناك نص"[18].

إن تعريف مفهوم النص يتعلق بخاصيتين أساسيتين هما التنضيد، أي التركيب، وهذه العملية تتمّ على مستوى الشكل، أي العلاقات بين الكلمات. والاتساق وهو الخيط المعنوي الذي يربط بين الكلمات وهو ما يتعلّق بمستوى الدلالة.

ويربط محمد مفتاح خاصيتي النظم والانسجام بنظرية اللغة عند جون أوستن J.L. Austin عندما يتكلّم عن الأفعال الكلامية، أي أن النص يعتبر "حدثاً" كلامياً. والحدث في المفهوم الأرسطي غير قابل للتكرار أو إعادة الإنتاج.

ونجد أن خاصية الاتساق (أو الانسجام) قد تداولها أصحاب النحو التوليدي كثيراً وهي ربط الكفاية النصية بالإنجاز الفعلي للنص، والانتقال من التصور المفهومي المجرّد إلى التحقيق الفعلي. "ومفهوم الانسجام أخذه "فان دايك" من أصحاب الاتجاه المعروف بالنحو الوظيفي مثلاً عند هاليداي ورقية حسن"[19] وهذه الخاصية يسمِّيها العلماء البريطانيون النصية Texture.

أما "فان دايك" وانطلاقاً من هاليداي ورقية حسن من جهة ونظرية الأفعال الكلامية عند كل من أوستن وجون سيرل J. Searle فإنه يطلق على هذه الخاصية البنيوية مفهوم التماسك. "فقد اسْتُعْمِل مصطلح التماسك La cohésion لوصف علاقة الوحدة على مستوى البنية السطحية (أو البنية الصغرى) بينما ترك مصطلح الانسجام La cohérence للمستوى العميق في النص"[20].

ولكننا إذا تأملنا في الواقع هذين المفهومين، نجد أن "فان دايك" لا يستعمل كثيراً مفهوم التماسك، الذي يهتمّ بالمستوى السطحي للجملة خاصة، وكتاب هاليداي ورقية حسن اهتمّ "بالجملة في اللغة الإنكليزية ولكنه لم يتعرّض للنص. ولهذا فإن المصطلح الأثير عند "فان دايك" هو مصطلح "الانسجام".

وبما أن الانسجام يتعلّق بالمعنى العميق للنص، أي دلالته، فإن "متتاليات الجمل تحيل إلى عالم ممكن، عالم يمكن أن يكون تاريخياً أو حلمياً والذي يكون غالباً زائلاً، لأنه يرتبط بزمان معين، وحالة مخصوصة. وهذا العالم الممكن Univers possible هو الذي يضمن الانسجام الخطي للنص"[21].

أي أن التركيز على متخيل النص هو الذي يضمن انسجامه ويقدّم دلالته كوحدة قابلة للمقروئية والفهم.

وانسجام النص لا يمكن اعتباره عنصراً تزيينياً يمكن مفصلته في جزء معين أو محدّد من النص ولكنه يتوزّع على كامل مساحته ويعمل على تدعيم العلاقة بين متخيل النص والنص المنجز. "فانسجام النص يتعلق، قبل أي شيء، بالعلاقة

التي تربط بين عالم ممكن وعالم نصي ممكن، وبالخصوص بالذي يمثّله أو الذي ينتجه"[22]. والانسجام بهذا المفهوم لا يعني السياق الخارجي ولكنه يعني المنطق الداخلي الذي يحكم الوحدات ويضمن اتساقها.

وهكذا نجد أن الفهم الخاطئ لطبيعة "النص" قد أدّى إلى خلط بين نحو النص ونحو الجملة، ذلك أن "النص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب، ولهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طوبوغرافية مشكّلة من العديد من الجمل، و"النص" كما يقول تودوروف "يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله"[23].

ولهذا نلاحظ أن القبض على "الانسجام" يحتّم تضافر علم النحو مع علم البلاغة وتوافقهما لإيجاد نوع من الانسجام داخل النص، إذ إن النحو بدون بلاغة يحوّل النص إلى أشكال سليمة من وجهة النظر الشكلية والبلاغة بدون نحو هي عبارة عن صور مفككة. لهذا الغرض "يجب أن تحدّد السلسلة التي تمثّل درجة الصفر من طرف المعيار النحوي للغة الطبيعة. ففي مقابل هذه الدرجة ينشأ نحو ثانٍ يصف "بلاغية" الدليل اللساني على المستوى السيميو - تركيبي"[24].

وهاتان الآليتان: النحوية والبلاغية لا تشتغلان منعزلتين عن بعضهما بعض بل تتكاملان في الوظيفة، إذ "تعمل أنماط العمليات اللسانية... كأنماط تحويلية، إنها تحوّل المعيار اللساني الأولي (النحوية) في بعض المواقع من النص إلى معيار ثانوي (البلاغة)"[25]. وهذا يعني أننا لا يمكن أن نعوّل على انسجام النص وتحديد طبيعته اعتماداً على نحويته فقط.

ويطرح "فان دايك" فكرة النص باعتباره متتالية من الجمل، وهذا يعود إلى تأثّره بالطرق الإجرائية التي اقترحها النحو التوليدي، حيث يقول: "إن النص باعتباره موضوع نظرية اللسانيات فإننا نعتبره متتالية من الجمل بالدرجة الأولى"[26]. وهذا التعريف بالغ التجريد وهو لا يفرّق بين النص والجملة. ولكن عن طريق مفهوم الانسجام يمكن ربط هذه الجمل وإعطائها شكل النص وبالتالي "فإن الجمل المكوّنة للنص يجب أن ترتبط في كل ما له دلالة. وفي الحالة المعاكسة فإننا نحصل على اللامعنى (أو على الأقل جزئياً) أو نحصل على

خطابات مختلفة. ومن هنا يفترض الانسجام مجموعة من الشروط الدلالية. ومثله، مثل النحوية، وتعريف النصية بمفهوم الانسجام هو تجريد نظري وبالتالي تعميم"[27]. إن الانسجام في هذا السياق يعتبر الضامن الأساسي لمفهوم النص وهو ما يفرّقه عن المتاليات الجملية التي تفتقر إلى هذه الخاصية.

ويقترب مفهوم الانسجام من مفهوم البنية. التي هي خاصية النص، إذ يوضّح ذلك قائلاً إن مفهوم النص "يقترح عملية صناعة تنتج إنتاجاً يكتسب وحدة ما، أي انسجام للبنية"[28]. وبهذا فإن البناء هو الذي يحدِّد هوية النص ويكسبه هذه الصفة.

• ولكن كيف يُنظر إلى النص باعتباره متتالية من الجمل؟ "إن خاصية النص الأولى باعتباره متتالية من الجمل هي بدون شك "النظم"، إذ إن مجموعة من الجمل غير المنظمة نادراً ما تعدُّ نصاً، ويمكن مع ذلك اعتبارها مرصوفة"[29]. وهذا يتطلّب من القارئ/ المتلقي إعادة الانتظام لها وفق مجموعة من الاستراتيجيات التي يكوّنها حسب معرفته بالعالم وممارسته لقراءة النصوص.

إن إعادة بناء النص، وربط الجمل فيما بينها وفق استراتيجية محدّدة هي التي تعطي لهذه الجمل مفهوم النص. "إن نظام الجمل ذاتها يكتسب الدلالة التي تكوّنها البنيات الممكنة (العلية، المكانية) الموجودة في الواقع الذي يصوّره النص"[30]. وبهذا، فإن "فان دايك" يعلق نصية النص بالقارئ وعلاقته بالعالم. حيث "يجب أن تكون كل جملة، في حدِّ ذاتها مشكلة بطريقة جيدة، ولكن مع ذلك فإن متتالية من الجمل المشكلة جيداً لا تكون بالضرورة نصاً"[31].

وبعد تحديد خصائص المتتاليات الجملية ينتهي "فان دايك" إلى أن "مفهوم النص، بالتالي، لا يتحدّد بمستوى واحد، أو حتى بنموذج واحد (النحوي مثلاً)؛ ولكنه يتطلب نظرية معقدة التي تخصُّ، في الوقت ذاته مستويات مختلفة (المورفولوجي، والتركيبي والدلالي والتداولي)"[32]. وهكذا يتحدّد مفهوم النص "باعتباره بنية شكلية مجرّدة أكبر من الجملة"[33]. هذا التحليل يؤدِّي بنا إلى القول أن نظام النص يختلف عن نظام الجملة، أي "أن النص يفترض، مبدئياً، فعلاً كلامياً، يتميّز عن الأفعال الكلامية الأخرى، ويتشكّل داخل متتالية

من النشاط وحدة خفية تتحدّد بعلامة البداية والنهاية"[34]. إن النظام النصي يتجاوز نظام الجملة، لأنه يحتوي متتالية من الجمل عن طريق قرائن مقالية وحالية ولغوية ويجمع بينها داخل بنية نصية. وهذا "التركيب" الجديد للمتتاليات الجملية يعمل على مدِّ علاقات بينها من نوع علاقة الجزء بالكل. والأكيد "أن كل نص يكون نظاماً، ولهذا السبب ذاته فهو في نفس الوقت منفتح ومنغلق"[35]. أي أن نظام النص منفتح على المتتاليات الجملية ومنغلق بنظامه الأكبر الذي تتكوّن منه هذه المتتاليات.

وهذا الإجراء النظري والشكلي يسمّيه غريماس "التنصيص Textualisation"[*] والذي يعرفه بأنه "مجموع الإجراءات التي تنتظم في تركيب نصي وتهدف إلى تكوين تواصل خطابي، سابق على الخطاب في أية سيميائية... وتبعاً لذلك يتحدّد النص بالقياس إلى التجلي الذي يسبقه ويتعيّن به..."[36]. ومن هنا يتحدّد التنصيص كإجراء نظري في صياغة النص وتشكيله.

ونجد أن النقاد العرب قد استعملوا مصطلحاً مقارباً له وهو "النصوصية" وهي صفة تشكّل النص باعتباره منتوجاً لغوياً منتهياً. ويمكن ترجمة هذا المفهوم إلى اللغة الفرنسية بـ .Textualité والفرق بين المفهومين فارق في الإجراء وليس في الغاية، لأن التنصيص نشاط وفعل يقوم به الناص لتشكيل مجموعة من الجمل في شكل نص وبالتالي فإن عمله ما قبلياً. أما النصوصية فهي تناول النص من زاوية النظر إليه باعتباره منتوجاً مكتملاً ومنتهياً، أي أن النشاط في هذا الموقف نشاط ما بعدي. وبهذا تكون العلاقة بين المفهومين علاقة تتابع: ما قبلي/ما بعدي.

ومفهوم "النصوصية" أول من استعمله - على حسب علمي - هو الناقد السعودي محمد عبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير"[37] وهو يخلط بينه وبين مفهوم "التخصيص"، وقد أخذه عنه مصطفى السعدني الذي عرّفه بقوله: "وبارت بهذا المفهوم يقدّم "النصوصية" بديلاً للمحاكاة والتعبيرية والتوجيهية.

(*) استعمل عبد الملك مرتاض هذا المفهوم في مقالات كثيرة ثم هجره إلى مفهوم "النصنصة".

فالكتابة لم تعد موضعاً لتسجيل الأحداث أو مجالاً للتعبير أو انعكاساً وجدانياً، لقد أصبحت الكتابة حال تمثل ذاتي قوامه من الركام الهائل من المخزون من الإشارات والاقتباسات التي تعدّدت مصادرها حيث يتحوّل التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة"[38].

يمثّل مفهوم النصوصية والتنصيص تحولاً في النسق النقدي، حسب رأي مصطفى السعدني، إذ انصبّ الاهتمام على فكرة "مغامرة الكتابة" بعد أن كان الاهتمام السائد من قبل وخاصة في مجال السرد هو "كتابة المغامرة" وتسجيل الأحداث السردية والملحمية في عالم اتّسم بالفردية والأنانية.

وإلى جانب هذين المفهومين (التنصيص والنصوصية) ولعله بفعل انتشار ثقافة النص التي دعمتها المجالات التي تشير بصورة صريحة إلى المفهوم أو إلى أحد مشتقاته، نجد في الثقافة الفرنسية، والنقد المعاصر بالذات في سياقه البنيوي والسيميائي تكاثر المفاهيم والمصطلحات التي تحيل إليه.

وتدلّ كثرة هذه المفاهيم دلالة واضحة على سيطرة نظرية النص على الحقل النقدي بصفة خاصة وكل الممارسات الفكرية داخل مجالات معرفية مختلفة المختصة منها والعامة. ولهذا فإن قولنا بانتشار "ثقافة النص" له ما يؤيده في الحقل الثقافي وذلك من خلال معاينة ميدانية للمصطلح النقدي.

وفيما يتعلق بالأبحاث الفلسفية حول النص ومحاولة صياغته صياغة شكلية فقد لاحظ أ. ميشال أن "التفكير الفلسفي حول النص والنصانية Textualité قد تطوّر خاصة ضمن فريق "تال كال" Tel Quel مع جوليا كريستيفا وفيليب سولرز"[39] وقد أجمعت كل الدراسات التي تناولت هذا المفهوم على أن تاريخيته حديثة وتعود إلى ستينات هذا القرن وأن روّاد البحث في هذا المجال هم جماعة "تال كال".

ونعلم أن المهاد الذي ولد فيه هذا المفهوم هو اللسانيات والسيميائيات ومن هنا يتحدّد مفهوم النص باعتباره "موضوعاً له خصوصية استثنائية"[40]. وهو ما يمكّنه من القيام بالعديد من الوظائف داخل ثقافة مخصوصة. وهذا المسعى يحتّم علينا البحث في النص الذي يجب النظر إليه كموضوع له شرعية معينة[41]

واستقلالية تامة عن المنتوجات التعبيرية والجمالية الأخرى. ولكن مع ذلك يجب التأكيد على خصوصية النص "لأنه لا يشبه أي موضوع طبيعي إذ يبدو من الوهلة الأولى صناعة Artefact[42] أي أنه بناء إنشائي له تقنيته الخاصة.

وفكرة النص باعتباره صناعة لم تغب عن ذهن العرب القدامى، وقد سمّى أبو هلال العسكري كتابه "بالصناعتين". وفي هذا الصدد لاحظ رولان بارت "أن العلماء العرب، وهم يتحدثون عن النص، قد استعملوا تعبيراً جميلاً هو الجسم الحقيقي Le corps certain[43] أو المتن الصحيح وهو ما يتعلق بالدلالة وتشكلاتها.

ولتجنب كل غموض فيما يتعلق بالنص، فإنه يجب الانطلاق من التسليم بخصوصيته، والتي تتولّد عنها مجموعة من الحقائق التي تمكّن من قراءة التاريخ بطرائق مختلفة[44] وهذه الخاصية لا نجدها مثلاً في موضوع التاريخ الذي يعرض موضوعه في شكل خطي كرونولوجي ويقدّم الأحداث التي ترتبط بسياق معين وشروط محدّدة.

وقد تناول المنظرون مفهوم النص من زاويتين: الأولى كمجموعة خطية من العلامات اللغوية، والثانية كمجموعة مركبة من العلامات. والاتجاه الأول يرى النص كسلسلة من العلامات اللغوية المنتظمة في شكل خطي تهدف إلى إحداث أثر معين أو إنتاج دلالة مخصوصة. وهذا التعريف المبسط يبدو غير كاف - كما لاحظنا ذلك من قبل - لأنه يقلّص نظرية النص إلى النموذج النحوي للجملة. ويرى يوري لوتمان الذي يعتبر "فان دايك" أن مقاربته خطية حين اعتبر النص متتالية من العلامات[45]. وبرأيه فإن المقاربات المتعلقة "بالنص" والتي لا تستلهم النحو التوليدي هي مقاربات نسقية لأنها تبقى عاجزة عن وصف المسار التوليدي لدلالة النص.

لم ينجُ رولان بارت في مقاله "نظرية النص" الذي نشرته الموسوعة العالمية هو أيضاً من عيوب هذه المقاربة حين عرّف النص بأنه "المساحة الظاهرية للعمل الأدبي وهو نسيج الكلمات المستثمرة في العمل والمنظمة بالكيفية التي تفرض بها معنى قاراً ووحيداً قدر الإمكان"[46]. وقد بيّنت الدراسات النقدية

المعاصرة، وخاصة ما تمَّ منها في سياق نظرية الاستقبال والتفكيكية أن المعنى في النص الأدبي يكتسي صفة التعددية.

وإلى جانب بارت نجد فيلسوفاً آخر مثل "إ. باربوتان" يحيل إلى الأصول اللغوية للنص باعتباره نسيجاً ولحمة ويؤكّد أيضاً على الطابع الخطي التسلسلي للنص[47] ويرى فيه سلسلة من الكلمات التي تهدف إلى إنتاج دلالة معينة.

وهذه المقاربات، مهما كانت درجة الخطية التي تشير إليها أو تدافع عنها، فإنها لم تغفل مفهوم بنية النص، وفي حديثها عن النظم والتركيب دلالة على وعيها بوجود بنية تحكم النص. لأنه "مجمّوعة بنيوية من الرموز المشفرة والمتراتبة والموصوفة بالتواتر وهذه الصفة هي التي تضمن المعنى أو الرسالة التي ترسلها"[48]. وهذا يعني أن النص بنية من الرموز ورسالة مشفرة يقوم المتلقي بتفكيكها.

إن النص الأدبي - مهما كانت صفته أو موضوعه - فإنه يظهر بنية تجريدية افتراضية وهذا لكي يميّز حضوره واستقلاليته داخل الحقل الثقافي. وهذه البنية الافتراضية تعيد إنتاج خصائص النمط الثقافي المهيمن. وهذه الخصائص سواء كانت متفقة أو مختلفة فإنها تعطي للنص الأدبي شرعيته داخل ثقافة معينة، لأن "كل نص مخصوص يمكن اعتباره تجلياً لبنية مجردة"[49].

وهذا لا يعني أن بنية النص بنية مسطحة، بل على العكس من ذلك فهي بنية متعدّدة المستويات، ويمكن تحديد هذه المستويات عن طريق وسائل إجرائية تفرضها طبيعة النص ذاتها. وهذا التعدد في المستويات يمتدّ "إلى حدّ استحالة تحديد النص الأدبي والإبقاء على استقلالية مستوياته"[50]. لأن البنية النصية بنية بالغة التركيب والتعقيد، ويستحيل القبض على مستويات النص المختلفة دفعة واحدة.

وهذه التعددية في المستويات، هي حسب رأي مصطفى ناصف "الأدبية" ذاتها وإحدى خصائصها المهمة. على عكس النص العلمي الذي يمتاز ببنيته الطولية/ المسطحة. يقول ناصف: "إن الخاصية الأدبية للنص هي أننا نجد أنفسنا أمام تعبير يمتدّ على أكثر من مستوى"[51]. وبهذا تصبح بنية النص مكوناً مهماً

في تعريفه، إذ يصير النص "نظاماً يشتغل على أكثر من مستوى"[52]. وهذه الصفة تتيح له التحرك داخل الثقافة والقيام بوظائف عديدة.

وعلى مستوى آخر يمكن أن نقول إن النص يبدي تجليين مختلفين في الوقت ذاته، فهو بناء وتفكيك. وعملية البناء تتمثّل في صياغته لبنيته الخاصة وعالمه وذلك من خلال أداة مشتركة التي هي اللغة تستلهم بنياتها ومنظوماتها من النموذج الثقافي في فترة زمنية معينة. والبناء لا يعني إعادة إنتاج السائد والمألوف والامتثال للمعايير اللغوية والشكلية التي تفرضها المؤسسة اللغوية أو الجنيرية (المولِّدة) Générique (المتعلقة بالجنس الأدبي)، بل إنه يبقي منها القليل وذلك ليذكر بالنوع الأدبي ويتجاوز الخصائص البنيوية الباقية ليؤسِّس جنسه الخاص. بهذا المفهوم تصبح عملية البناء فعلاً تصحيحياً Acte correctionnel للمتن الأدبي أو لمجموع نصوص الجنس النوعي في فترة تاريخية محدّدة.

أما العملية الثانية التي يقوم بها النص فهي عملية التفكيك Déconstruction، ومن خلالها يقوم النص بتفكيك البنية النصية الموجودة ليطرح خصوصيته باعتبارها تنويعاً للبنية السابقة أو تجديداً لها. وبدون هذا النشاط فإن النص يتحوّل إلى نسخة مشوّهة من النصوص الأخرى ويذوب في كتلتها فيعجز عن فرض حضوره. ولهذا يجب على النص "أن يقوّض مرجعيته السو - سيولغوية (جنسه) إلى أقصى حدّ، إلى حدّ التناقص"[53].

إن تحطيم المقولة اللفظية والمرجعية الاجتماعية واللغوية يجعلنا أمام نص باهت القسمات قد استبدل بنياته النصية ببنيات بلاغية شكلية. ولكن إذا انطلقنا من داخل المنطق الذي تتكلّم منه جوليا كريستيفا فإننا نرى أنها - بفكرها هذا - أرادت استبدال مفهوم الجنس بمفهوم النص. وهذا الفكر فرضته انتفاضة المثقفين في مايو 1968 والتي دعت إلى راديكالية ثقافية كرد فعلي على ثقافة الامتثال والتقليدية التي كان يُمارَس بها النقد داخل أسوار جامعة السوربون والذي لم يستطع الحياد عن نهج غوستاف لانسون.

وإذا عدنا إلى طبيعة النص فإننا نلاحظ أنه يتميّز بتوجه مزدوج: التوجه الأول نحو لغة مخصوصة لها معاييرها وقواعدها وتركيبها ومستوياتها التعبيرية

المختلفة. ومن جهة أخرى فإنه يتّجه نحو سياق ثقافي - اجتماعي محدّد، لأن "النص يجب فهمه داخل سياق حضاري معين"[54]. أي يجب الأخذ بعين الاعتبار البعد التداولي للنص، وليس النظر إليه كبنية مجردة. وهو ما يعني أن النص تواصل وتبادل لإشارات بين الناص والمتلقي.

هذا التوجه المزدوج يحتوي الناص والمتلقي في الوقت نفسه، إذ "أن النص يمكن النظر إليه من زاوية توجهه المزدوج: نحو النظام الدلالي الذي أنتجه (اللغة والكلام الخاص بمرحلة ومجتمع معين) ونحو الصيرورة الاجتماعية التي يشارك فيها بوصفه خطاباً [...] متضمناً قائله في ثنايا تركيبته"[55]. حيث تحيل الخصائص النوعية للنص إلى المقولات اللغوية التي أنتجها وكذا إلى سياق تداولها.

وهذا النشاط يتجلّى خاصة على مستوى اللغة باعتبارها أداة وهدفاً نهائياً في الوقت ذاته، وهو "ما يُنزعها من لاوعيها وآليات استعمالها الاعتيادي"[56]. وهذا يتّضح دور النص على مستوى اللغة حيث يعيد تشكيلها وإعادة شحنها وذلك بسحبها من النظرة الوظيفية وإبعادها عن الدلالة المعجمية. ويتحدّد النص باعتباره منتوجاً لغوياً نوعياً إذ يكشف عن كل ما في اللغة من غرابة وقوة حين يضع مقولاتها النحوية والدلالية موضع تساؤل، وبعمله هذا "يخلق اللغة".

وإذا كان النص يعمل على تفجير سطح اللغة كما ترى جوليا كريستيفا، فإنه يعني أنه ممارسة لغوية تميّز النص عن مفهوم آخر هو اللاّ - نص Non-Texte. اللاّ - نص وإن كان يستعمل اللغة ذاتها ويلتزم - قدر الإمكان - بالمعايير النحوية، إلاّ أنه على مستوى الدلالة فإنه لا يقترح إلاّ دلالة واحدة. وميزته هي ارتباط الدال بمدلول واحد. إن "اللاّ - نص يذوب في المدلول اللغوي ولا يمكن اعتباره كذلك إلاّ من هذا المنظور، في حين أن النص يتميّز بخصائص إضافية، أي نظم خاص يميّزه عن اللاّ - نص"[57].

إن اللاّ - نص لا يمكن تعريفه إلاّ في تعارضه وتقابله مع طبيعة وخصائص ووظائف النص. إذ إن تحديد الخصائص البنيوية والوظيفية للنص الأدبي شرط لازم لتحديد اللاّ - نص. لأن اللاّ - نص يتوجّه إلى متقبل محدّد في ظروف

حضارية وتاريخية مخصوصة كأن تكون رسالة يرسلها صديق إلى صديقه أو أي إنسان إلى مؤسسة إدارية؛ أو خطبة سياسية، أو حديث إيديولوجي، أو خطاب تاريخي، ومثلها أيضاً النصوص الإعلامية أو نصوص الدعاية والإشهار وأشكال التواصل اليومي؛ وهذه النصوص وغيرها كثير هي عبارة عن نصوص (لأنها مبنية بكيفية نحوية وبلاغية بالغة الإتقان) ترتبط بلحظة معينة وتفقد مبررات وجودها في زمن غير زمنها.

فإذا كانت رسالة موجهة من صديق إلى صديقه فإنها تذكر أحداثاً أو حالات تجد تفسيرها في سياقها الحالي، وبعدها تتحوّل إلى رسالة ميتة. وإذا كانت مثلاً برقية يرسلها شخص إلى والده يطلب منه فيها أن ينتظره في المطار محدداً اليوم والساعة، فبمرور هذه التحديدات تتحوّل البرقية إلى نص ميت. وإذا كان النص خطبة سياسية تطرح مشروعاً سياسياً وحلولاً معينة فإن هذه الأشياء تصبح متجاوزة بعد مدة معينة. ونقول الشيء نفسه عن المقالات الصحفية أو نصوص الدعاية التي تروِّج لمنتوج ما، التي تفقد صلاحيتها عندما يصير هذا المنتوج واسع الاستهلاك أو ينقرض من السوق.

هذا النوع من النصوص يتساوى فيه الدال الواحد مع المدلول الواحد والمحدّد الذي يهدف إلى إيصال رسالة معينة بوضوح واقتصاد يرتبط بسياق مخصوص. أي أن هذا النوع من النص (اللاّ - نص) ليست له كثافة ثقافية. وهو عكس النص الأدبي الذي يتمتّع "بمدلول ثقافي يُدَوَّنُ ويُحْفَظُ، كما يحرص على تعليمه ويحتاج عادة إلى مؤول أو مفسر، والكلام المفسر قد يسمَّى نصاً وهكذا إلى ما لا نهاية"[58]. وهذا لأنه لا يتوجّه إلى متلقٍ معين ولا يرتبط بشروط حضارية أو ثقافية محدّدة.

وبصدد الحديث عن خصائص اللاّ - نص ووظائفه يجب التنبيه إلى أن الثقافة كمنظومة من القيم الجمالية والتعبيرية والحضارية هي التي تحدّد طبيعة كل من اللاّ - نص والنص، لأن لكل ثقافة نصوصها التي تعتمدها كنماذج إلى جانب عدد لا يحصى من اللاّ - نصوص التي تعمل كخلفية ثقافية للنصوص الأدبية.

ولعل الخاصية المهمة التي تميِّز النص عن اللاّ - نص هي جدلية

الانغلاق/الانفتاح. وهذه الجدلية تتموضع داخل المنتوج اللغوي ذاته، إذ يصبح الانغلاق ميزة اللاّ - نص، والانفتاح صفة للنص.

ومع ذلك تجب الإشارة إلى أن النص يمكن أن ننظر إليه من زاوية الانغلاق باعتباره بنية لغوية منغلقة. وهذا ما يرسم حدود النص باعتباره مقطعاً من النص الأعظم الذي هو النص الثقافي المكوّن من عدد لا يحصى من النصوص.

ولكن هذا الانغلاق البنيوي/الشكلي يقابله انفتاح دلالي، أي إمكانية القراءات العديدة والمختلفة، حيث "إن النص في ذاته، لا يمكن أن يتّصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد جامد، إنه يتحوّل في جانب منه إلى شبكة من المستويات المتصارعة داخلياً، كما يتحوّل في جانبه الآخر إلى نص موجود في العالم"[59]. أي كمكوّن من مكونات الثقافة.

كما يعني الانفتاح، الانفتاح على الإمكانات التعبيرية التي تمنحها اللغة واستثمار إيحاءاتها ودلالاتها، وأيضاً الانفتاح على نصوص الجنس الأدبي ومحاورتها.

وبهذا يشكل النص حدثاً داخل الثقافة التي يتحرّك في فضائها، ونأخذ مفهوم الحدث، في هذا السياق، بمعنى الاستثنائي والذي لا يقبل التكرار أو إعادة الإنتاج كما تكلّم عن ذلك أرسطو في كتابه "فن الشعر". من هذا المنطلق "فإن النص يجب أن يفهم باعتباره حدثاً، وليس كظاهرة دلالية، وبالتحديد الشكل المعمم للحدث والمعنى. والحدث كل ما هو استثنائي"[60]. وهذه هي الصفة الأساسية للنص الأدبي أن يكون حدثاً استثنائياً لا تكرار لغيره من النصوص. وهو النص الذي يخلخل القيم النصية السائدة ويعيد إنتاج المألوف والعادي.

والذي يجعل من مفهوم النص مفهوماً إشكالياً هو تداخله مع بعض المفاهيم الأخرى التي تقاربه في الوظيفة وتتميّز عنه في الطبيعة مثل الكتابة والخطاب والعمل الأدبي والقراءة. ونلاحظ أن المفهوم الذي يختلط مع مفهوم النص عادة هو الخطاب، والكثير من المنظرين والنقدة لا يفرّق بين المفهومين.

وقد رأى غريماس وكورتاس أن النص يرتبط بالكتابي (التشكيلي) والخطاب بالشفوي (الصوتي)، إذ يقولان: "بوصفه ملفوظاً فإن النص يتعارض مع الخطاب

وذلك تبعاً لمضمون التعبير - غرافيكي (تشكيلي) أو صوتي - المستعمل بغرض إظهار الإجراء اللساني. وحسب بعض علماء اللسانيات (ر - ياكبسون) فإن التعبير الشفوي، وبالتالي الخطاب هو الحدث الأول للكتابة التي تصبح مجرد مشتق وترجمة للتجلي الشفوي"[61]. هذه الفكرة تجدها ماثلة بوضوح في الفكر العربي حيث ارتبط مفهوم الخطابة بالتواصل الشفوي المباشر واقترن الكتابي بالتدوين والتقييد.

ومع ذلك لاحظ غريماس أن المفهومين يتداخلان إلى حدّ الاندماج بحيث إن "كلمة النص غالبا ما تأتي مرادفة لكلمة خطاب خاصة أثناء التفسير المفهومي في اللغات الطبيعية التي لا تمتلك مقابلاً لكلمة الخطاب (الفرنسية والإنكليزية مثلاً). وفي هذه الحال، فإن السيميائيات النصية لا تفترق في الأصل مع سيميائيات الخطاب. والكلمتان - نص وخطاب - توظفان دون تمييز للإشارة إلى المحور التابعي في السيميائيات غير السانية"[62].

ونجد أن محمد عابد الجابري يسوّي بين الخطاب والنص ويجعل منهما مفهوماً واحداً، "النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو خطاب... الخطاب باعتباره مقول الكاتب - ... - هو بناء من الأفكار (...) يحمل وجهة نظر.. فالخطاب من هذه الزاوية إذا كان يعبِّر عن فكرة صاحبه فهو يعكس أيضاً مدى قدرته على البناء"[63]. إضافة إلى تسوية الجابري بين المفهومين فقد أضاف أن الخطاب بناء.

أما "فان دايك" فإنه يميّز تمييزاً دقيقاً بين النص والخطاب، إذ "أن الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة، أما "النص" فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب. وبتعبير آخر، فإن الخطاب ملفوظ (أو تلفظ) ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية... بينما النص هو الشيء المجرد والافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية"[64]. وهو ما يعني أن الخطاب يرتبط بالشفوية في حين تتجلّى آثار الاشتغال على اللغة وبواسطة البنيات المجردة في النص.

هناك مفهوم آخر يختلط مع "النص" ويزاحمه في الدلالة، وهو مفهوم العمل الأدبي، لأن "موضوع الدراسة الذي يكشف المحلل عن طابعه البنائي

الدال، حيث يمثّل الانتقال من مفهوم "العمل" إلى مفهوم "النص" الحلقة التي تحوّلت فيها بعض إسهامات البنيوية إلى ما بعد البنيوية، إذ تبلور نوع من التقابل بين "العمل" و"النص" وصار العمل هو الموضوع المنجز الذي يتكوّن من كتابة منغلقة على نفسها على عكس النص الذي صار مجالاً منهجياً لا نعرفه إلاّ من خلال نشاط القراءة أو أثناء إنتاجنا له"[65].

ويرى جابر عصفور أن مفهوم العمل والنص يوجدان في وضعية تقابلية، وتمثّل هذه الثنائية التقابلية إحدى المفاهيم الأساسية في نشاط ما بعد البنيوية. ومنه فإن العمل يمثّل حالة الانغلاق، أي يعرض دلالاته الواضحة فيشلّ بذلك نشاط القارئ في حين أن النص يمثّل حالة انفتاح ولا يتأكّد ذلك إلاّ من خلال ممارستنا لعملية القراءة.

ويعتبر رولان بارت المحرك الأول لهذه الثنائية إذ يقول: "النص، هو حقل منهجي... النص متعدّد، وهو تعبير... العمل هو الذي يموضع داخل انتساب... تابع لمجموعة من الأعمال وامتلاك كاتب لها... النص، يقرأ دون كتابه مؤلفه. العمل يحيل إلى صورة منظمة. .Organisme . استعارة النص هي صورة الشبكة"[66].

وقراءة "مارتين دي كارولي" لفكرة بارت ترى أن هذه الثنائية المفهومية (العمل/النص) هي امتداد لفكرة بارط التي طرحها في أول كتاب له "الكتابة في درجة الصفر" وطوّرها في كتابه (س/ز) ألا وهي مفهوم القراءة، حيث ترى "أن التعارض بين النص والعمل هو أحد المضامين المهمة في نظرية النص اليوم، وهو موضوع يتّكئ أساساً على مفهوم القراءة - الكتابة"[67]. لأن القراءة شرط لازم لتمظهر الكتابة.

من هذا المنطلق تعود "دي كارولي" إلى مفهوم القراءة الذي يتعلق بالنص في سياق انفتاحه والعمل في حدود انغلاقه قائلة: "أن الكتابة هي الموضع الذي يتولّد فيه المعنى، وليس مجرد مكان تتمظهر فيه، أما النص فهو نظام حي ملموس من العلامات ذات مضمون على عكس اللغة التي هي نظام من الأشكال الفارغة"[68]. وهذه الفكرة أصبحت في النقد المعاصر تحصيل حاصل إذ إن كل

كتابة تتضمّن داخلها قراءة ما.

وهو نفس ما ذهب إليه محمد عابد الجابري الذي يقول: "والخطاب باعتباره مقروء القارئ أو مقول القول بتعبير المناطقة القدماء، هو ذلك البناء نفسه وقد أصبح موضوعاً لعملية إعادة البناء أي نصاً للقراءة"[69]. وهو بهذا الفهم يسوّي بين القراءة والخطاب (النص)، أو على الأقل يضعهما في حالة تلازم.

وفي إطار ثنائية النص/القراءة، نلاحظ أن رولان بارت قد أعطى لمفهوم النص هاتين الصفتين ويتكلّم عن النص القرائي والنص الكتابي حيث "إن ما يمكن أن يكتب اليوم (أو تعاد كتابته) هو النص الكتابي scriptible، ورهان العمل الأدبي هو تحويل القارئ من مجرد مستهلك إلى منتج للنص... وما يمكن أن يقرأ، وأما ما لا يكتب فهو النص القابل للقراءة lisible ويمكن أن نطلق على كل نص كلاسيكي صفة نص قابل للقراءة"[70]. ويعني ذلك أننا يمكن أن نقرأ النصوص القديمة (المتنبي، امرؤ القيس، أبو نواس...) ولكن لا يمكن أن نعيد كتابتها من جديد لأنها تخضع لتقاليد كتابية بعيدة عن أفقنا الثقافي وغريبة عن تقاليد الكتابة المعاصرة.

وترى "بلانكا كالينوفا" أن رولان بارت "يعني بالقابل للقراءة كل نص ينحصر فيه نشاط القارئ في حلّ الرموز وهو في هذه الوضعية ذات سلبية... الكتابي هو مثال (نموذج) أكثر منه تعميم ويعتمد على المادة الواقعية"[71]. ومن هذا المنظور - نظرية التلقي وجمالية الاستقبال - تحول كالينوفا المفهوم (القراءة) إلى نشاط سلبي والاكتفاء بفك رموز النص، أما الكتابي فهي ترى فيه اعتماداً على المادة الواقعية أي اللغة باعتبارها دلائل مادية على المعنى. وهذا الفهم يبدو غريباً وشاذاً عمّا كان يقصده صاحب الفكرة الأول.

أما مصطفى السعدني الذي هو قريب من فهم بارت، فيلخص فكرته قائلاً: "النص عند بارت نوعان: هما النص القرائي والنص الكتابي".

والنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعو إليه بارت وهو نص يمثّل الحضور الأبدي والقارئ أمام النص ليس مستهلكاً، إنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقّقه وإيجاده

ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب.

والنصوص القرائية التي تطغى على الأدب هي نصوص تتّصف بأنها "نتاج" لا "إنتاج" وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته"[72].

وفي سياق نظرية النص نصادف مفهوماً آخر يرتبط بمفهوم النص وهو المتن corpus وهذا المفهوم يرتبط عادة - في الثقافة الفرنسية - بمجموعة من النصوص، وقد يتبادل مع كلمة العمل Oeuvre المواضع في بعض الأحيان، أي مجموع كتابات كاتب معين. ومفهوم "المتن" في اللغة العربية غير ذلك[*]. وقد لاحظ غريماس أن "كلمة نص تستعمل في بعض الأحيان بمفهوم ضيق تبعاً لطبيعة الموضوع المختار (أعمال كاتب محدّد، مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات الملتقطة) وتفرض عليه حدود معينة، وفي هذا المعنى يصبح النص مرادفاً للمتن"[73]. كما يمكن أن "نطلق اسم متن على مجموعة من النصوص. واستعمال الكلمة بصيغتها اللاتينية دليل على قدم المفهوم"[74]. هذا المفهوم يتعلق بالنصوص المكتوبة.

أما إذا نقلنا هذه النصوص على شريط مغناطيسي أو نقلناها على أسطوانة "كومبتور" فإن مفهوم "المتن" يتحوّل إلى مفهوم Hypertexte والذي يمكن ترجمته إلى "النص الأعظم" والذي يعرفه لوفر بقوله: "هو مجموعة من المعطيات المرقمة والمنقولة على حامل إلكتروني والتي يمكن أن نقرأ بطرائق مختلفة"[75]. ولتبويب هذه المعطيات اخترع علماء الإلكترونيك نظام "Xanadu" والذي يجمع مجموع الأعمال المنشورة في كافة المجالات إلى يومنا هذا والتي يمكن الدخول إليها عن طريق شبكة"[76]. والعلاقات بين هذه النصوص "علاقات غير خطية وضعيفة التراتب"[77]. ويمكن أن ندخل هذا النظام من أية عقدة نختارها من هذه الشبكة.

(*) المتن: صلب الموضوع. أي النص الأساسي (الرّازي: مختار الصحاح).

الهوامش

(1) O. Du.crot et T. Todorov: Dictionnaire en cyclopédique..., p. 443.

(2) Ibid., p. 375.

(3) ابن عقيل: شرح الألفية، ص 14.

(4) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 84.

(5) نفسه، ص 86.

(6) R. Barthes: "Théorie du texte" in Encycl-Univers...., p. 1013.

(7) R. Barthes: Leçon, p. 17.

(8) عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص 48.

(9) عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص 48.

(10) نفسه.

(11) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 68.

(12) عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص 47.

(13) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 233.

(14) عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص 48.

(15) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 256.

(16) Texte (Revue de critique et de théorie littéraire), pp. 5-6, no. 1, 1982, Toronto (CANADA).

(17) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 229.

(18) محمد مفتاح: "التحليل السيميائي: أبعاده وأدواته"، ص 17.

(19) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 87.

(20) نفسه.

(21) S.S. Sarkany: Théorie de la littérature, pp. 24-25.

(22) S.S. Sarkany: Théorie de la littérature, p. 250.

(23) عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص 56.

(24) هينريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 42.

(25) نفسه، ص 43.

(26) (27) (28) (29) (30) Teun A. Van Dijk: "Texte" in Dictionnaire des littératures, pp. 2282-2283.

(31) D. Slakta: Grammaire et sémiologie du texte, p. 138 thèse d'état.

(32) Teun A.Van Dijk: "Texte" in Dictionnaire des littératures..., p. 2283.

(33) D. Slakta: Grammaire et sémiologie du texte, p. 10.

(34) T.A. Van Dijk: "Texte", p. 2282.

(35) S.S. Sarkny: Théorie de la littérature, p. 20.
(36) A.J. Greimas et J. Courtès: sémiotique; Dictionnaire, p. 389.
(37) محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، جدة 1985.
(38) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، ص 19.
(39) A. Michel: "Les textes et l'histoire", p. 96.
(40) T.A. Van Dijk: "On the foundations of poétics", p. 90.
(41) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟ ص 67.
(42) E. Barbotin: "Présupposés et requêtes de l'acte de lire", p. 118.
(43) R. Barthes: Le plaisir du texte, p. 29
(44) J. Kristeva: Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse, p. 15.
(45) Y. Lotman: Structure du texte artistique, p. 53.
(46) R. Barthes: "Théorie du texte" in Encycl-Universale, p. 1013.
(47) E. Barbotin: "Présupposés et requêtes de l'acte de lire", pp. 117-118.
(48) Ch. Grivel: "Théorie du récit ou théorie du texte", p. 18.
(49) T.Todorov: Poétique, p. 15.
(50) T.Todorov: Poétique de la pose, p. 118.
(51) مصطفى ناصف: نظرية المعنى، ص 116.
(52) J.L. Houdebine: "Première approche de la notion de texte", p. 269.
(53) R. Barthes: Le plaisir du texte, p. 59.
(54) J. Perret: "Du texte à l'auteur du texte", p. 26.
(55) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse, pp. 12-13.
(56) Ibid., p. 10.
(57) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 14.
(58) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص 26.
(59) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص 32.
(60) H.Y. Kobayashi: Esquisse d'une théorie du texte, p. 2, thése de 3e cycle.
(61) (62) A.J. Greimas et J. Courtés: sémiotique: Dictionnaire, pp. 389-390.
(63) محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر، ص 8.
(64) T.A. Van Dijk: "Texte" in Dictionnaire des littératures..., p. 2282.
(65) جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية، ص 291.
(66) R. Barthes: "De l'oeuvre au texte" in Revue d'Esthétique,.pp. 225-32.
(67) M. de Karoly: L'idée du texte chez Paul Valéry. Thèse, p. 57.
(68) Ibid., p. 24.
(69) محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر، ص 9.

(70) R. Barthes: S/Z, p. 10.

(71) B. Kalinova: L'éthique de la lecture. (Thèse), p. 42.

(72) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص 20.

(73) A.J. Greimas et J. Courtés: Sémiotique: Dictionnaire, p. 390.

(74) R. Laufer et D. Scavetta: Texte, Hypertexte, Hypermédia, p. 46.

(75) Ibid., p. 5.

(76) R. Laufer et D. Scavetta: Texte, Hypertexte..., p. 42.

(77) Ibid., p. 5.

II - وظائف النص

ما هي وظيفة النص؟

يقوم النص بعدة وظائف، وهذه الوظائف تتمثّل في وصف مستوى من مستوياته، وتتعلق الوظيفة بمستوى القراءة ومحاولة القبض على دلالته. "وللنص أهداف كثيرة من أهمها أنه يهيّئ شروطاً لحفظ الأفكار بالتقييد والتسجيل وإراحة الذاكرة من التفكير والتركيز ونقل المعرفة بين الناس، ثم حفظها للأجيال اللاحقة"[1]. هذا الفهم لوظائف النص قد يلتبس بمفهوم الكتابة التي تقوم بتثبيت المعاني و"إعلام الشاهد للغائب". ولهذا يستدرك عبد الملك مرتاض في محاولة للتفرقة بين الكتابة والنص حيث يقول: "وعلى أنه لا ينبغي، ولنقرّر ذلك تارة أخرى، أن يلتبس في الذهن مفهوم الكتابة بمفهوم النص. فالكتابة غايتها ميكانيكية عضلية تنهض حركتها على رصف الحروف والتأليف فيما بينها داخل لفظ واحد، ثم رصّ الألفاظ بعضها إزاء بعض"[2]. ولكن هذا التفريق لا يحدّد وظيفة النص، ويقلّص وظيفة الكتابة إلى مجرد الجهد العضلي لا غير.

وهذا تقصير في فهم وظيفة الكتابة، وخاصة في سياقها النقدي الحداثي، حيث لا تكتفي بالجهد العضلي والتسجيلي. ولكن "المفهوم الأساسي الذي يتضمّنه المصطلح [يقوم] على التمييز بين اللغة من حيث هي أصوات مسموعة منطوقة ومن حيث هي علامات منقوشة مرئية"[3]. فوظيفة الكتابة تتحدّد - من خلال هذا الطرح - من خلال التمييز بين اللغة والكلام، أي اللغة باعتبارها نظاماً من الرموز والكتابة باعتبارها إنجازاً فردياً لهذا النظام.

وترى السيميائيات الحديثة أن وظيفة النص يمكن القبض عليها من خلال العلاقات التي يعرضها النص داخل نظامه النصي. وعن طريق هذه العلاقات يتعيَّن مستوى الوظيفة المهيمنة. ويحدّد "زولكيفسكي" "الوظيفة بأنها العلاقة المتبادلة

بين النظام اللغوي وتحققه (إنجازه) وعلاقته بالكاتب والمتلقي المحدّد للنص"[4].
فوظيفة النص تتحدّد من خلال مجموعة من العلاقات منها علاقة النص بالنظام اللغوي، وعلاقة نظام النص بنظام الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وعلاقة النص بقائله، وعلاقة النص بمتلقيه.

هذا التحديد للوظيفة النصية يشدّد على علاقة النظام بتحقيقاتها، سواء كان ذلك بطريقة مطلقة أو جزئية، أي بين النمط المعياري وقواعد التشفير من جهة وتوظيف هذه القواعد من جهة ثانية. ويترجم "رولان بارت" هذه الفكرة إلى مصطلحات اللسانيات السوسيرية، وبالضبط حول علاقة اللغة بالكلام، أي اللغة في مظهرها النمطي الاجتماعي واللغة في مظهرها الشخصي، وكيفية تحققها من خلال نشاط شخص معين.

العنصر الثاني في تعريف "زولكيفسكي" يتمثّل في تحديد وظيفة النص من خلال علاقة ثنائية المرسل/المتلقي. ودراسة هذين المحددين تمكّن من تفكيك إيديولوجية النص وتجلية العلاقات السوسيو - ثقافية لمجتمع معيَّن.

أما علاقة النص باللغة فإننا يمكن أن نقاربها من خلال سلم القيم الذي تسمح به اللغة. إذ يقوم النص بعملية اختيار داخل اللغة ذاتها (محور الاختيار)، ومن هنا يمكن النظر إلى النص باعتباره عيّنة من المؤسسة اللغوية إذ يعرض مستوياتها التعبيرية، وصيغ تطورها وبنياتها التركيبية والدلالية. وهذه الوظيفة هي وظيفة لغوية بحتة حيث ينتج النص نظامه اللغوي الخاص ويعمل على تحويله وإعادة تشغيله.

إن أهم خاصية من خصائص النص هي الخاصية البنيوية. ويظهر النص كمجموعة من العلامات المشفرة والمبنينة، ولا يمكن القبض على معناه إلاّ من خلال دراسة العلاقات التي تكون بين العناصر اللغوية والدلالية المكونة للنص. وبهذا المفهوم فإن النص "يكون المشهد... ولا يمكن أن نحكم عليه من خلال مطابقته لأية حقيقة ولكن من خلال بنائه الداخلي"[5]. أي أن وظيفة النص لا تكمن في مطابقتها لحقيقة خارج - نصية، ولكن يجب النظر إليها من خلال المنطق الداخلي للعلاقات التي تربط أجزاء النص بعضها ببعض.

إن الوظيفة التنظيمية المبنية structurante تتجلّى، بالتالي، في تنظيم المادة اللغوية (موضوع الخطاب)، تركيب عناصرها اللغوية، بناء معناها أو تحديد صيغ قراءة النص ومستويات التأويل.

إن الوظيفة التنظيمية والمبنية، تفيد أن يعامل النص باعتباره علامة (رمزاً) يتحرّك داخل فضاء ثقافي معين. وعلى هذا تتحدّد "الوظيفة الرمزية باعتبارها تمثّل البعد العمودي التي تتمثّل في الكليات والعلامات الشكلية... والبعد الأفقي الذي يجعله يفلت من التناقض"[(6)]. هذه الوظيفة الرمزية تتمظهر في محورين: المحور العمودي الذي يمثّل خصوصية النص وذلك من خلال محافظته على الكليات التي تميّز نمطاً خطابياً عن نمط خطابي آخر وتحدّد بوضوح العلامات الشكلية والنصية في محاولة لإرجاعه إلى جنس أدبي معين. أما الوظيفة الأفقية فهي التي تزيح عنه كل الالتباس أو تناقض وتجعل منه نصاً مقروءاً، وموضوعاً قابلاً للفهم.

وإذا كانت قيمة الرمز لا تتحدّد إلاّ من خلال علاقته بالمجتمع الذي أوجده، فإن الوظيفة الاجتماعية للنص تتمثّل في "أخذ النص للتجربة الخاصة واستثمارها مباشرة ضمن دلالة، أي في تلفظ ودلالة معجمية تنتمي إلى مجموعة سوسيورمزية"[(7)].

في حين تبدو الوظيفة الثقافية ماثلة في الحوار بين النص العيني والنصوص الثقافية الأخرى سواء كانت أدبية أو غير أدبية. وفي هذا المستوى يلعب النص العيني دور المنظم والمحول للنصوص التي امتصّها، وبهذا يبدو "النص كموضع تقاطع بين خطابين على الأقل"[(8)] اللذين هما النص المنتج (بفتح التاء) والنص الثقافي. وهذه هي الوظيفة التي أسمتها كريستيفا لاحقا "الوظيفة التناصية؛ وعن طريقها يتّخذ النص لنفسه بطانة ثقافية وينبني بناءً محكماً عن طريق الذهاب والإياب بين الذات والآخر، بين الكاتب والقارئ، وينبني المؤلف كدال والنص كحوار بين خطابين"[(9)].

وإذا كنا قد لاحظنا أن "قضية الآخر مطروحة في نصية النص ذاتها"[(10)] باعتبارها مكوناً من مكونات النص. فما هي وظيفته في هذا السياق؟

إن الوظيفة التأثيرية (كما وصفها ياكبسون) هي التي تطبع - تجديداً - النص الأدبي الواعي بأهدافه والمتمثل لقواعد الإبداع والتي عن طريقها يحاول النص أن يحرّك قارئه أو يغوص في أعماقه وذاكرته ليطرح عليه أسئلة تجعله يتّجه رأساً إلى العمل الإبداعي. ويشكّل المتلقون الهدف الذي يرمي إليه النص "باعتباره وسيلة للإغراء أو الاعتداء"(11). أي أن هذه الوظيفة تتمثّل في جلب القارئ والاستيلاء على عواطفه وسلب إعجابه أو الاعتداء عليه واستفزازه. هذه الفكرة قريبة من فكرة "سحر الكلمة" والدور الذي لعبته في المجتمعات البدائية وهي خاصية البنية الأنتروبولوجية للإنسان.

ولكي يكتسب أي نص هذه الصفة، أي ممارسة الفتنة أو الاستفزاز على القارئ فإنه يجب توفر فضاء مشترك يجمع بين النص والقارئ، أي أنه يجب أن يتوفّر نظام دلالي مشترك بين الكاتب والقارئ. وذلك لأن وظيفة النص تتمثّل في جعل كل قارئ يرى ذاته من خلال شفرة اللغة"(12).

ولهذا فإنه لا يجب النظر إلى النص باعتباره مجرد إغواء séduction أو إثارة (رغبة/ حقد) تمارس فتنتها على القارئ ولكنه في الوقت ذاته إغواء مضاد حيث تتولّد متعة كبيرة لدى القارئ (لذة النص - حسب بارت) الذي يمارس فعل القراءة. وما يثير الكاتب من جهة أخرى هو تلك الارتعاشات التي يحسّها وهو يرى نفسه يتحرّك داخل فضاء تخيلي حيث يأخذ النص شكله تدريجياً "باعتباره ممارسة دالّة تشير إلى الإمكانية التي هي اللذة التي تحسّها الذات المتكلمة وهي تتشكّل عن طريق الإجراء العملي"(13). وهذه الارتعاشات تتجسّد من خلال قسمات النص وتراكيبه ومن خلال البنية الكلية للنص.

والمتعة التي يوفّرها النص سواء من جانب الكاتب أو القارئ، هي التي شكّلت اهتمام رولان بارت في كتابه "لذة النص". والتي لا تتجسّد من خلال السياق أو الشكل (بالمفهوم التقليدي)، ولكن من خلال الحركات الداخلية التي يقوم بها ذهن يستكشف ثنايا النص. "إن لذة النص تشبه تلك اللحظة التي لا يمكن القبض عليها، اللحظة المستحيلة، الخالصة الشعرية التي يحسّها المتحرر libertin في نهاية مكيدة شاقة"(14). واللذة التي يعطيها هذا النص لا يمكن قياس

كثافتها لأنها لا توجد في نهاية النص ولا في بدايته (عتبته) ولكنها تتمثّل في الكيفية التي تتعامل بها مع النص.

يبدو أن كل نص مغلف بأسرار ويخلق حوله سياقاً من الأساطير، وبهذه الكيفية فإنه يخلق في الوقت ذاته طقوساً وإجراءات تبرمج قراءته من خلال جو سحري ساهمت في صياغته القراءات المتعاقبة عليه، واشتراطات الحالات النفسية والروحية للقراء. وقد رأى "يوري لوتمان" "أن المتلقي حال علمه بأنه أمام خطاب أدبي فإنه يتّخذ حياله موقفا جد خاص"[15].

ومن هنا يبدو أن الوظيفة الجمالية وثيقة الصلة بمتعة النص. وهذه الوظيفة ترتبط بفضاء ومكان محددين. لأن معايير إنتاج النصوص الفنية ومقاييس التقييم وسلم القيم متغيرة من مجتمع إلى آخر. إن لكل مجتمع "جماليته" وطريقته الخاصة في تذوق الجمال ومقاربة الرموز الثقافية. وعليه فإن "أي نص لغوي يمكن أن يحقّق وظيفة جمالية - في حدود ثقافة معينة - يعتبر أدبياً"[16].

وهذا يعني أن أدبية النص الشعري ترتبط بالوظيفة الجمالية التي يقوم بها النص. ولكن ما يعطي للنص الأدبي خصوصيته ليس هو الخضوع لقواعد النظم والبناء، ولكنه على العكس من ذلك، ويبقى على الثقافة القيام بدور منح الشرعية له أو عدم منحها له. وفي حالة حصوله على هذه الشرعية فإنه يصبح بالنسبة للقارئ "أسطورة".

ومن جهة أخرى ترى "فرانس فرانييه" أن الوظيفة الجمالية مرتبطة بالوظيفة الاجتماعية، أي أن كل ما هو جمالي، هو بالضرورة اجتماعي باعتبار أن صيغ التمثيل هي تجليات التغير الاجتماعي حيث تقول: "إن الوظيفة الجمالية يمكن النظر إليها بوصفها وظيفة اجتماعية مخصوصة، وصيغة من صيغ المعرفة وتحول الواقع"[17]. أي أن الجمالية يمكن اعتبارها شكلاً من أشكال المعرفة وملمحاً من ملامح التغير الاجتماعي.

ولكن كيف يمكن تحديد الوظيفة الاجتماعية للنص؟

إن الوظيفة الاجتماعية لا تشتغل بمعزل عن الوظائف الأخرى، إذ إننا نجد كل النظريات المتعلقة بالفن والأدب لا تعزل ما هو جميل عما هو نافع ومفيد،

ومجموع الحقائق الاجتماعية الأخرى، مثل الحقائق النفسية والتاريخية والاجتماعية. ولكي نقبض على هذه الوظيفة فإنه يتعيّن دراسة المجتمع الذي انبثق عنه هذا النص وذلك بفحص البيانات السوسيو - تاريخية والدلائل اللغوية التي تشير إليه كما فعل ذلك "لوسيان غولدمان" وأتباعه الذين ربطوا البنية الاجتماعية بالبنية الفنية للنص والتي رأوا أنها بدورها انعكاس للبنية الذهنية الاجتماعية. وقد حاولوا إعادة بناء الحقيقة الاجتماعية والطبقات المكوّنة لها ومراكز اهتمامها من خلال بنيات النص.

ويرى آخرون أن بنية النص تتشكّل وفق البنية الاجتماعية والذهنية للناس وتعكس الوسط الذي ينتمي إليه الكاتب إضافة إلى رؤيته للعالم. فالكوميديا الإلهية لأليجيري دانتي مثلاً تنقسم إلى ثلاثة أجزاء تمثّل الطبقات الاجتماعية الثلاثة: النبلاء والطبقة الوسطى والعامة، وكذا الأساطير والحكايات الشعبية التي، من خلال مراحل حكيها (البداية - الوسط - النهاية) تعكس اللاوعي الجماعي والطبقات التي يتكوّن منها المجتمع.

هذا الطرح يبدو تعسفياً وميكانيكياً. وفي الواقع فإن الوظيفة الاجتماعية للنص تنعكس من خلال تحديد العلاقات الاجتماعية من داخل بنية النص وليس من الخارج. ولهذا يرى لوتمان أن "اشتغال النص في وسط اجتماعي يولّد توجهاً لتحليله إلى متغيراته الأساسية"[18]. أي أن النص يمثّل أحد متغيرات وتنويعات الحقيقة الاجتماعية، وأن الحقيقة الاجتماعية ليست ملمحاً ثابتاً بل إنها تتجلّى من خلال الأوجه المتعددة لها.

هذه الوظيفة (الاجتماعية) تتطلب معرفة لآليات حركية المجتمع. وهكذا تبدو الوظيفة المعرفية من خلال طموح النص لنقل معرفة معينة سواء فيما تعلق بالمجتمع أو الثقافة أو الفكر. وبهذا تبدو الوظيفة الاجتماعية مجرد تأويل لتجليات الواقع، والواقع هو مجموعة من الأشياء والدلائل والعلامات القابلة للمعرفة والفهم.

يرى "فان دايك" أن هذه الوظيفة تعتمد على ثلاثة مبادئ: تحويل المعرفة أي نقلها من شخص إلى شخص عن طريق قناة تسمّى "النص" كما أن هذا

التحويل يمسّ أيضاً طبيعة المعرفة إذ إن المادة التاريخية مثلاً لا تقدم من خلال عمل أدبي معين (الرواية مثلا) كما تقدم في نص هيرودوت أو الطبري أو ابن خلدون. المبدأ الثاني ويتمثّل في إعادة تنظيم المادة المعرفية أي دمجها ضمن بنية فنية بعيداً عن الإحراجات العلمية مثل الدقة والبرهان والحجج والإقناع بل يتمُّ إخضاعها لمنطق فني مغاير لمنطق العلية (علاقة سبب بنتيجة). أما المبدأ الثالث فيتمثّل في تسجيل الذات القائلة في نسيج النص ذاته وبرمجته لعملية تلقى النص.

وفي هذا السياق يقول "فان دايك":

- "المبدأ الأول النشط يتمثّل في التحويل والتكوين للمعرفة من خلال النص وكذا الآراء والمواقف، وهو مبدأ الوظيفة".
- "المبدأ الثاني هو مبدأ التلاحم المعرفي".
- "المبدأ الثالث هو مبدأ التحقق الاجتماعي والشخصي"[19].

هذه المبادئ الثلاثة تعطي مجموعة من الحقائق حول طبيعة ووظيفة النص. الحقيقة الأولى وتتمثّل في وظيفية النص من زاوية المعرفة. إذ إنها تقوم بعملية تحويل للبنية الذهنية عن طريق المعرفة التي يحملها النص. وبهذا يساهم النص في تغيير الآراء والمواقف الفكرية عن طريق عرض الأفكار ومناقشتها بصيغة تختلف عن صيغتها العلمية ومنطقها الاستدلالي.

الحقيقة الثانية هي الالتحام الذي يعرضه النص، حيث نجد أن المعرفة التي يحملها النص تتخذ شكل بنية فنية تمارس فتنتها على المتلقي دون أن تضيع من مصداقيتها العلمية. وبهذه الكيفية فإن النص الأدبي يعيد بناء المادة المعرفية.

أما الحقيقة الثالثة فيمكن التعرف عليها من خلال بحث العلاقات الاجتماعية التي تعكسها بنية النص. وبهذه الكيفية فإن النص يعكس الحقائق الثقافية ورؤية الكاتب للعالم وعلاقته باللغة والنصوص.

وقد تتمظهر الوظيفة المعرفية على مستوى محور الدلالة المعجمية، وإذا ما عدنا إلى تعريف تودوروف للنص فإننا نرى أنه يعرفه بأنه نظام دلالي ثانٍ بالقياس إلى نظم اللغة، وهي نفس فكرة اشتغال النص التي تتمّ وفق محورين "على محور الدلالة المعجمية (المعرفية) وعلى محور الدلالة الحافة (الأدبية)"[20].

وبهذا فإن وظيفة النص - على مستوى المحورين - تشبه وظيفة اللغة التي تتمثّل في محورين: محور الدال ومحور المدلول. ويقوم النص بدمج المحورين داخل نظامه الخاص ليعطيه دلالة تختلف عن دلالة النظام اللغوي.

وهذه الفكرة الماثلة في ثنائية نظام النص/نظام اللغة تقودنا إلى الحديث عن الوظيفة السيميائية للنص. وقد سبقت الإشارة إلى أن النص عبارة عن رمز كبير يتحرّك داخل الثقافة، وهو في نفس الوقت نظام يشتغل بواسطة الرموز والعلامات لإنتاج معنى أو التعبير عن فكرة معينة.

وتتمثّل الوظيفة السيميائية خاصة في إنتاج نماذج بنيوية وعلامات ثقافية جديدة. وعن طريق هذه الوظيفة "فإن النص يدلّ أو يعلم، ويعيد توزيع النماذج البنيوية للوحدات السيمية Sémèmes الماثلة في أفق النص لإعطاء تركيبة جديدة"[21]. وهذه الوظيفة السيميائية تعيد تشكيل نظام العلامات وتعيد توزيع المقولات اللغوية والسيميائية في فضاء النص وبذلك تعطيه بنية جديدة.

وتضمن هذه الوظيفة للعلامة نوعاً من الدوام والثبات لأنها تثبتها داخل الفضاء اللغوي وتجعلها جزءاً من الذاكرة الثقافية، و"النص يثبت العلامة باعتبارها إمكانية"[22] تعبيرية قابلة للانفتاح على العلامات الأخرى وعلى الفضاء الثقافي بصفة عامة.

وبهذا يتّضح أن الوظيفة السيميائية تقوم بدور مزدوج، فهي من جهة تعيد إنتاج العلامات وتضمن لها حركة دائمة ضمن الثقافة وتجعلها قابلة للتداول: ومن جهة ثانية فهي تعمل على تثبيت هذه العلامات وتعطيها صفة الدوام.

أما الوظيفة التواصلية فإنها تبدو بديهية بالنسبة للنص، لأن الهدف الأساسي للنص هو التواصل، سواء أكان ذلك توصيل معرفة أو معلومة أو وصف حالة ونقلها إلى المتلقي. ويشكّل التواصل جزءاً من طبيعة النص ذاته، وكل نص يسقط هذه الوظيفة من حسابه يتحوّل إلى مجرد ركام من العلامات اللغوية.

"فالاتصال بين الكاتب والقارئ إنما يتمّ عبر النص، تماماً مثلما أن الاتصال بين المتكلم والسامع إنما يتمّ عبر الكلام، أي عبر الإشارات الصوتية، ويسهم السامع مساهمة ضرورية في تحقيق "الاتصال الكتابي" عبر النص"[23]. وبصفته

تلك فإن النص "يجسد" الاتصال ويعمل على تحقيقه، كما يجعل منه حيزاً قابلاً للمعاينة (فضاء النص) وفي نفس الوقت يشكّله، ويعطيه بعداً بلاستيكياً تشكيلياً.

وإذا تحدّد أن الوظيفة التواصلية تعتبر جوهر النص، فإن كل نص يعتمد على إرادة في التواصل، وكل تواصل هو فعل، وبهذا فإن النص يمثّل أو ينوب عن الفعل"[24]. وهذا المفهوم لا يتوقف عند إرادة تبادل المعلومات مع الآخر ولكنه فعل تجاه الآخر وتجاه اللغة والكلام، أي أنه حدث لغوي بالدرجة الأولى. هذه الفكرة من زاوية أخرى تفيد أن اللغة (النص) قادرة على تمثيل الحدث وتصويره في أدق تفاصيله.

وتبدو الوظيفة الثقافية جزءاً من طبيعة النص ذاتها، وهذا لأنه يلامس عدة مستويات تتداخل لتعطيه خصوصيته مثل المستوى اللغوي والسيميائي والثقافي، والفني... وعن طريق هذه المستويات العديدة يحاول النص أن يلامس الجوانب المختلفة لتجليات الثقافة ويحيط بالظاهرة الثقافية.

وإذا كان فقهاء اللغة يقولون إن كل كلمة تمثّل حدثاً في حياة اللغة فإن هذا يصدق على النص بالنسبة للثقافة، لأن كل نص هو في حقيقة الأمر حدث ثقافي، فهو يحدث تقاطعات وانزياحات في النظام الثقافي. وبهذه الكيفية يعيد ترتيب المقولات النصية والأنساق التعبيرية ويدفع إلى إعادة تقييمها وترتيبها داخل نظام القيم.

إن الثقافة لا تتكوّن من النصوص الفنية والأعمال المعترف لها بهذه الصفة فقط ولكنها تحتوي أيضاً على عناصر غير فنية، وتتكوّن من نصوص مكتوبة وتغتني بالتقاليد الشفوية لهذا يمكن أن نقول "إن الفن واللافن يطوّران الثقافة"[25]. وهذه العناصر ذاتها تدخل في نسيج النص وتشكّل بنيته.

ويؤكد يوري لوتمان على الدور الهام الذي يلعبه النص ضمن نظام الثقافة عندما يقول: "إن حقيقة إدخال النص في ميدان الفن يؤدّي إلى إعادة تشفير لغة الإدراك الفني وبالتالي إعادة التفكير فيها جذرياً"[26]. لأن إدخال نص في النظام الثقافي يؤدّي إلى خلخلة نسقه وإعادة ترتيب قيمه الجمالية والمعرفية وبالتالي يفرض قراءة جديدة لمجمل النصوص التي تكوّن الفضاء الثقافي.

وتعدد الوظائف العديدة والمختلفة التي يقوم بها النص وتداخل مستوياته هو ما يجعل منه مفهوماً إشكالياً من جهة، ومطاطاً من جهة ثانية لتنازع الحقول المعرفية العديدة عليه. ولهذا فإن أي نقاش حول هذا المفهوم يجب عليه منذ البداية تحديد أهدافه وموضوع بحثه وعرض أداته المنهجية بكل وضوح وهذا لتلافي أي التباس. وإذا لم تلتزم المناقشة بهذه الحدود فإن مفهوم "النص" يفقد طابعه الوظيفي. وهو ما يوجب رسم حدوده بدقة قبل الخوض في أي بحث في هذا الميدان.

الهوامش

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص 51.

(2) نفسه.

(3) جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية، ص 273.

(4) S. Zolkiewsky: "Des principes de classement...", p. 7.

(5) D. Reig: "Le discours littérature contemporain", p. 114.

(6) J. Kristeva: La révolition du langage poétique, p. 183.

(7) J.L. Houdebine: "Première approche de la notion de texte", p. 259.

(8) J. Kristeva: La sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse, p. 95.

(9) Ibid.

(10) J. Kristeva: Sémiotiké..., p. 95.

(11) J. Kristeva: La révolition du langage poétique, p. 184.

(12) Ibid., p. 218.

(13) J. Kristeva: La révolition du langage poétique, p. 185.

(14) R. Barthes: Le plaisir du texte, p. 15.

(15) Y. Lotman: "Sur le contenu et la structure du concept...", p. 35.

(16) Ibid., p. 36.

(17) F. Vernier: L'écriture et les textes, p. 79.

(18) Y. Lotman: Structure du texte artistique, p. 94.

(19) T.A. Van Dijk: "Le texte: Structures et fonctions", p. 86.

(20) Ch. Grivel: "Pour une théorie des produits sémiotiques", p. 104.

(21) Ibid.

(22) Ch. Grivel: "Pour une théorie des produits sémiotiques", p. 113.

(23) محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، ص 8.

(24) A. Kibédi Verga: "Entre linguistique et poétique", p. 122.

(25) Y. Lotman: "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", p. 39.

(26) Ibid.

III - كيفيات وشروط إنتاج النص

كيف ننتج نصاً؟ ومن أين ننتجه؟ وهل يمكن اعتباره إلهاماً أو من وحي شياطين الشعر كما كانت تقول النظرية الأسطورية القديمة؟

منذ البدء نلاحظ أن إنتاج النص هو فعل إرادي واعٍ بالغ الإحكام، ولا يمكن أن ننتج نصاً من "لا شيء" أو من الفراغ. إن النص لا يتمّ إنتاجه إلاّ من خلال النصوص السابقة أو المتزامنة معه، أي عبر خلفية ثقافية معينة. ويمكن أن نقول إننا لا يمكن إنتاج النص أو توليده - استنساخه - من نصوص أدبية أخرى وتركيبه في شكل فسيفساء نصية، ولكن أيضاً من خلال النصوص الثقافية غير المعترف بها كنصوص أدبية كالصحافة والعلوم وأساليب نقل المعرفة الأخرى.

وقد يرى "ميشال فوكو" أن "إنتاج الخطاب هو عملية مراقبة ومنتقاة ومنظمة وموزّعة في نفس الوقت وفق عدد من الإجراءات التي تقوم بدور مواءمة السلطات والأخطار، والسيطرة على الحدث الوهمي والحسية المخيفة"[1]. من خلال هذا القول يوضح ميشال فوكو شروط وصيغ إنتاج النص. فإنتاج النص هو فعل خاضع للمراقبة، أي أنه فعل موجّه للوصول إلى أهداف حدّدها المؤلف سلفاً أو وصل إليها بالصدفة عن طريق فعل الكتابة والاشتغال باللغة على اللغة. وإنتاج النص هو فعل خاضع للمراقبة، أي مسؤول، وهو نقيض الفعل اللاواعي الذي لا يضع الهدف - أو الأهداف - جزءاً من أفقه، حيث يواجه المؤلف مسؤولياته الأدبية والحضارية ولهذا فإنه يتعيّن عليه أن يكون متمكناً من وسائله اللغوية والفنية ويعمل على ضبط أهدافه وتحديدها وجعلها مشروعاً يصبو إلى إنجازه.

أما قول فوكو إن عملية الإنتاج عملية انتقاء، فهي في رأينا، انتقاء لوسائل الإنتاج، أي اللغة، واختيار الإجراءات والأسلوب ومستويات التعبير التي يمكن أن تمنحها اللغة، وهي في نفس الوقت انتقاء للمضامين والنوع الأدبي.

هذه الشروط لوحدها غير كافية، بل يجب تنظيمها في شكل بنية، وهي طبيعة النص الأدبي الذي يبدو كعملية بناء قبل إن يكون عرضاً للمضامين التي يمكن أن تقدم في شكل خطاب سياسي أو إعلامي أو حتى علمي. فالنص هو، قبل كل شيء، فكر - أو معرفة - منظمة في هيئة بنية وفق معايير معترف بها داخل مجتمع وثقافة مخصوصين. وهذه البنية هي التي تعطي للنص خصوصيته وتميّزه عن كتلة الكتابات التي تتصارع معه داخل الفضاء الثقافي.

إن إنتاج النص هو عملية إعادة توزيع، حسب "فوكو" دائماً، ويمكن أن ننظر إلى هذه العملية من مستويين. على مستوى المضمون حيث يشدُّد النص بعض الثيمات التي تتطابق مع توجهاته الفكرية والفنية وهذا ليضمن لها قدراً معلوماً من التداول بين القراء. وفي نفس الوقت يمكن أن يعيد بعث بعض الثيمات المهجورة ويعطيها حياة جديدة ويخضعها لراهن الأشياء.

أما على المستوى اللغوي فإن النص يعيد توزيع المقولات اللغوية والسيميائية، وفي هذا السياق فإنه يعيد نظم لغة النصوص الأخرى وكذا اللغة المعيارية ويجعل منها هيئات وأوضاعاً جديدة (كما يقول الجرجاني). وهذا يعني أيضاً أنه يعيد توزيع المقولات النحوية ليؤسس "نحوه" الخاص. هذه العملية تؤدّي إلى إحداث تنويعات جديدة في الدلالات الأصلية وصيغ التعبير مع استعمالها لنفس المفردات. وعن طريق هذا النظم فإن النص يخلق نصوصاً جديدة ذات أشكال وبنيات غير مألوفة. وهكذا يخلق النص تركيبة لغوية جديدة، وهو ما تحاول نظرية النص أن ترسم حدوده وتحدِّد وسائله وذلك عن طريق اللغة وبنائها.

وتعمل تداولية النص pragmatique textuelle على إظهار خصوصية الشروط التي يتمّ فيها تركيب الأفعال الكلامية كمتتاليات للأفعال الكلامية"[2]. أي أن إنتاج النصوص وتحليلها يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الشروط والسياق السوسيو - ثقافي الذي يسمح بتقطيع المتتاليات وتركيبها لإنتاج الدلالة.

ونطرح الآن السؤال التالي: ما هي الوسائل التي ننتج بها النص؟ هل بواسطة اللغة فقط أم من خلال نصوص الثقافة والثيمات الأدبية التي تطرحها؟

بطبيعة الحال، فإن النص الأدبي ليس مجموعة من الكلمات المنتظمة في نسق معين ولا عدداً من المتتاليات اللغوية التي ضمّت إلى بعضها البعض، ولا حتى تراكمات لمقاطع مختلفة من النصوص ولكنه إعادة إنتاج لكل ذلك وتحويل له في الوقت نفسه ضمن بنية نصية معينة. ولا يمكن أن يوجد نص في حالة صفاء وخاضع لقوانين جنس أدبي محدّد أو يعتمد على نصوص أدبية بحتة ولا حتى من خلال نصوص حقبة محدّدة. إن النص الأدبي يمكن إنتاجه من خلال نصوص أدبية أخرى، هذه حقيقة، ولكن أيضاً من خلال نصوص الحضارة ونصوص الثقافة وكل ما يمكن أن يمنحه له السياق الحضاري. وقد لاحظ تودوروف "أن النص الجديد لا يبنى بواسطة عناصر تنتمي بصورة إجمالية إلى "الأدب" ولكن بالإحالة إلى مرجعيات خاصة مثل: الأسلوب والتقاليد الأدبية ونوع استعمال الكلمات والوسائل الشعرية"[3]. وهذا يعني أنه على النص الامتثال للشفرات الثقافية وتقاليد الكتابة.

وصيغ إنتاج النص من خلال نصوص أخرى تتمثّل في إعادة بناء لها من جديد. ومن هذه الصيغ نجد الكثير من الممارسات التي تنتج نصوصاً أخرى انطلاقاً من نص محدّد مثل التأويل والشرح والتفسير وإعادة الكتابة (أو ما يسمّى في القديم بحل النظم أو نظم المنثور) أو تطويل النص، أي إضافة بعض العناصر أو الفقرات أو الفصول فنحصل بذلك على نص جديد.

وتبدو عملية تضخيم النص Amplification (الأطول، المطول... في الثقافة العربية القديمة) صيغة من صيغ إنتاج النص انطلاقاً من نواة نصية (نص قصير نسبياً) وذلك عن طريق إغنائه بعناصر جديدة يمكن دمجها في نفس سياق النص. "ويمكن أن نقول بصفة مختصرة إن تضخيم نص تعني الإتيان بعناصر إضافية التي تجعل إدراك عناصر النص أكثر بروزاً"[4]. وهذا يعني أن التطويل يوضح بعض العلاقات التي بين العناصر ويشدّد على بعض الثيمات أو يعمقها.

ويمكن أن يكون النص الأساسي متعادلاً مع النص المنتج من الناحية الدلالية وليس من ناحية الكمية وذلك من خلال كمية المعلومات ونوعية الرسالة وعدد الثيمات والموتيفات. ولكن بنية النص تتغيّر سواء من ناحية ترتيب عناصر

النص أو الحوامل الفنية أو الطرق الإجرائية. وهذه العملية يمكن أن نسمّيها إعادة كتابة .Réécriture

وفي الطرف المقابل للتضخيم، نجد هناك صيغة من صيغ إنتاج النص والتي تتمثّل في التلخيص Résumé وهي عكس التضخيم. وهذه العملية تعني اختزال النص إلى عناصره الأساسية (إذا جاز أن نقول إن هناك عناصر أساسية وأخرى غير أساسية في النص) ويجب أن نسلّم أنه ليست هناك طريقة معينة للتلخيص، بل إن كل واحد يقوم بالإبقاء على عناصر وإقصاء البعض الآخر وهذا تبعاً لثقافته وصلته بالنص. ومن بين هذه الممارسات نجد عروض الكتب وتلخيص المقالات أو المناقشات أو عملية تركيب أهم نقاط (أو محاور) ملتقى فكري معين.

وقد عرَّف أنطوان صياح هذه العملية بقوله: "تقنية اختصار النص هي عملية أدبية إخبارية تهدف إلى نقل مضمون النص بصورة مختصرة يحافظ فيها على العناصر الأساسية وعلى العلاقات المنطقية القائمة بينها، وعلى العناصر الثانوية الأكثر التصاقاً بالفكرة الرئيسية والأكثر دعماً لها، بطريقة تساعد القارئ على فهمها واستيعابها بسرعة أكبر وبسهولة أكثر"[(6)].

إن تعريف أنطوان صياح يصلح نموذجاً في العملية التربوية (وهو مجال اختصاصه) ولكنه لا يبدو مقنعاً في المجال النقدي. إذ أثبتت الدراسات النقدية الحديثة أن كل عنصر في النص الأدبي يمكن أن يكون أساسياً وبالتالي ليست هناك عناصر أساسية وأخرى ثانوية. وهذه التراتبية في العناصر (أو التمييز بينها) لا يمكن الاعتداد بها فعلياً بل هي على مستوى النظر فحسب. كما أن الفكرة الرئيسية يمكن اعتبارها خرافة لا غير.

ثم يعطي أنطوان صياح الكيفية الإجرائية لاختصار النص مؤكداً على أن هذه العملية هي شكل من أشكال النص عندما يقول إن: "تفكيك النص إلى عناصره المكونة وتأليف نص جديد بالاعتماد على العناصر الأساسية وبعض العناصر الثانوية فيه"[(7)]. هذا الإجراء يبدو مهماً بالنسبة للنقد المعاصر خاصة عندما يتكلّم عن التلخيص بوصفه تفكيكاً وإنتاجاً ولكنه يعود إلى القول بتراتبية العناصر (أساسية/ ثانوية).

ويدمج أنطوان صياح "تقنية اختصار النص" في نظرية اللغة الحديثة والحقول المعرفية المتصلة بها، إذ يرى أن "تقنية اختصار النص [تندرج] في إطار مفهوم الاتصال اللغوي، فكما أن لكل نص هدفاً اتصالياً يجعله يحمل مرسلة معينة تشكّل وسيلة التواصل بين المرسل والمرسل إليه وكل ملتقط لهذه المرسلة؛ فإن لكل عملية اختصار نص هدفاً اتصالياً يقوم على إيصال المرسلة ذاتها إلى مرسل إليه بعد اختصار نصها"(8).

إن ملاحظة أنطوان ليست لها قيمة كبيرة في مجال النقد المعاصر، بل يمكن اعتبارها تحصيل حاصل أو من المسلمات النظرية في هذا المجال، إضافة إلى كونها تعيد خطاطة ياكبسون حول أطراف الاتصال دون ربطها بالموضوع الأساسي الذي هو "تلخيص" النص.

وباعتبار عملية تلخيص النص إحدى عمليات إنتاج النص، فإن أنطوان صياح يفرّق بين النص المصدر (الأساسي) والنص الناتج (المنتج) كما فعل "أ. بتروف" الذي أحال إليه أنطوان صياح في أكثر من موضع. "والنص المصدر والنص الناتج متساويان ومتميزان في الوقت عينه. فهما يتساويان في نقلهما نفس المعنى ويتميّزان في مدى الاهتمام بالتفاصيل أو بالعناصر غير الأساسية في النص، وفي الصياغة التي تحمل الأفكار أو العناصر الرئيسية في النص: إذ لا يمكن أن تقتصر عملية اختصار نص على نقل بعض الجمل التي تحمل أفكاراً أساسية من النص المصدر، إنما تقوم على إنتاج نص جديد مختلف عن النص المصدر يحمل الأفكار الرئيسية ويعبِّر عنها في جمل مختلفة في العديد من الأحيان عن جمل المصدر النص"(9).

إن ما يهمّنا من هذا النص الطويل المأخوذ عن أنطوان صياح أنه فرّق بين نصين: المصدر والناتج. وهذا الأخير هو موضوع مناقشتنا لأنه كيفية من كيفيات إنتاج النصوص انطلاقاً من نص محدّد (المصدر).

يمكن أن ننتج نصاً أو مجموعة من النصوص انطلاقاً من ثيمة معينة أو أسطورة مخصوصة. وهذا الميدان شكّل موضوع اهتمام الأدب المقارن إذ يدرس كيفية انتقال أسطورة من ثقافة إلى أخرى وصيغ تشكيلها وتمفصل عناصرها. وهنا

يمكن أن نلاحظ أن النص الثاني يحاول قدر الإمكان أن يتمايز عن النص الأول وأن لا يتماوه فيه. وقد رأى ميشال فوكو "أن عملاً أدبياً واحداً يمكن أن يسمح بوجود خطابات جد متمايزة في آن واحد وفي الوقت ذاته. فـ "الأوديسا" كنص أول نجدها تتكرّر في نفس العصر، وفي ترجمة بيرار Bérard وفي عدد لا يحصى من تفاسير النصوص وفي رواية "عوليس" لجويس"[10]. وكذا في مسرحية "حرب طروادة لن تقع La guerre de Troie n'aura pas lieu" لجان جيرودو. وفي غيرها من النصوص.

وهذه الملاحظة تصدق أيضاً على أسطورة "أديب" التي أُعيد إنتاجها في العديد من النصوص ابتداء من "سوفوكليس" إلى أندريه جيد وجان أنوي إلى طه حسين إلى توفيق الحكيم وفي غيرها من النصوص إلى أن استقرّت كموضوع أساسي في الخطاب العلمي (التحليل النفسي عند فرويد). وهو نفس ما حدث لأسطورة "إلكترا". ومن هذه الوسائل المنتجة للنصوص نجد ما يسمِّيه الأدب المقارن "النماذج البشرية" مثل نموذج البخيل والمحارب والعاشق وغيرها والتي أخذ منها التحليل النفسي عند "كارل غوستاف يونغ" الأنماط العليا Arché-types.

وفي الفضاء العربي الإسلامي نجد أن القرآن الكريم قد أنتج عدداً لا يحصى من التفاسير بمختلف توجهاتها، وعلوم القرآن وعلم أصول الدين والفقه، إضافة إلى جمع السنّة المحمدية المطهرة وتفسيرها وقصص الأنبياء، ونصوص أئمة المذاهب الفقهية وأصحاب الملل والنحل ومذاهب السنّة والشيعة بكل تياراتها.

ويعتبر التفسير أكثر صيغ إنتاج النصوص انتشاراً، أما شروط هذا الإنتاج فإنها ترتبط بوجود نص قابل للتفسير. وقد عرّف "إ. باربوتان" هذه الصيغة قائلاً: "التفسير هو عمل على عمل، وخطاب على خطاب بغرض خدمة معنى يعتقد أنه ذو قيمة كبيرة، مع ما يحمل ذلك من أخطار لتشويه المعنى أو إفقاره أو تذويبه في تفاهة المدارسة"[11]. وهذه الفكرة نجدها ماثلة بوضوح في الفكر العربي الإسلامي وخاصة عند أبي حيان التوحيدي عند حديثه عن مستويات

الخطاب إذ يرى أن "الكلام عن الكلام صعب" لأن الكلام الأول يمكن إنتاجه انطلاقاً من النصوص الحضارية والثقافية أو معاينة الواقع. أما المستوى الثاني فهو أصعب بالمقارنة مع الأول الذي يتّخذ منه موضوعاً.

من هنا يمكن أن نقول إن التفسير هو كتابة عن الكتابة ووظيفته تتمثّل في تجلية الجوانب الأكثر بروزاً في العمل الأدبي والأكثر إثارة أو التباساً. ويقوم التفسير أيضاً بمهمة توضيح المعاني التي يرى أنها ذات قيمة كبيرة؛ ولكنه في ذات الوقت قد يعرّضها إلى التشويه وإعاقتها على مستوى التعبير. وعلى هذا يتبيّن أن الأعمال الفنية العظيمة تكون موضوعاً لأكثر من تفسير، ولكل عصر قراءته الخاصة لها. وفي هذا الحال، فإن النصوص الناتجة تتجاوز كثيراً - من الناحية الكمية على الأقل - النص المفسر، وهي في نفس الوقت إثراء للنص الأصلي واستكمال لبعض قصوره وفراغاته. إذ نجد مثلاً أن رواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع" قد أنتجت عدداً كبيراً من التفسيرات والشروح التي تكون مكتبة كاملة وهي نصوص من كل نوع: نفسية، تاريخية، جمالية...

ولكن النصوص التي عرفت أكبر عدد من التفسيرات، ذات المستويات المختلفة: معرفية، فقهية، تاريخية... هي النصوص الدينية والنصوص المقدسة. والقرآن الكريم كنص ديني والذي أعرفه أكثر من النصوص الدينية الأخرى تتجاوز تفسيراته سعة مكتبة؛ وهذا التراكم من التفسيرات قد حدث على مدى خمسة عشر قرناً، أي منذ نزوله.

وفي كل التفاسير يمكن أن نلاحظ انزياحاً بين النص الأصلي (باعتباره لغة ذات محمولات دلالية متعددة) ونص التفسير (باعتباره لغة شارحة لمستويات اللغة الأولى). وهذا كي لا يحصل ذوبان النص الأصلي في نصوص تفسيراته (الواحد/ المتعدد).

هذا التمييز بين النصين (الأصل والناتج) ليس تمييزاً منهجياً فحسب ولكنه تمييز إجرائي في الوقت ذاته، حيث "إن الفارق بين النص الأول والنص الثاني يلعب دورين متكاملين. فمن جهة فإنه يساعد على بناء نصوص جديدة إلى ما لا

نهاية. الأول يشرف على العملية متّصفاً بالدوام والهيمنة ومدعماً موقفه بوصفه خطاباً قابلاً للترهين باستمرار... ومن جهة أخرى فإن نص التفسير تتحدّد مهمته، مهما كانت الوسائل التقنية المستعملة، أن يقول هنا في النهاية ما كان قد قيل بصوت خفي هناك"[12]. وهذه الفكرة التي يرى فوكو أن التفسير يلعب فيها دورين وتمكّن من إنتاج خطابات جديدة، وتبرز بعض جوانب النص التي قد تكون مربوطة بطريقة سيئة.

كما يمكن أن نقول إن نص التفسير يتّخذ من النص الأصلي علّة لإنتاج خطاب جديد. ويعرف المبرّر Prétexte بأنه مجموع شروط الإنتاج التي تحيط العمل وتعطيه معنى في هذه المرحلة أو تلك من المساحة الثقافية"[13]. والمبرّر الذي يوفّر شروط إنتاج نصوص جديدة يقترب في مفهومه من مفهوم السياق Contexte الذي يلعب هو أيضاً دوراً حاسماً في تحديد شروط إنتاج النص وكذا في تلقيه وتداوله.

وقد ارتبط الشرح Explication في سياقه النقدي بالمنهجيات المدرسية الصارمة، أي تتبع نسق من المفاهيم ومحاولة تطبيقه على نص أدبي وفق خطوات إجرائية دقيقة "ويعمد الشرح إلى إظهار الحقائق، مهما كان نوعها، والتي يقترحها النص، مع العناصر الخارجية التي يمكن أن تبرّر خصوصيات هذه الحقائق. ويعتمد الشرح خاصة على السياق الثقافي والإنساني الذي يرتبط به النص"[14].

يرتبط تطور ممارسة الشرح داخل الجامعات بتطور حركة النقد بمفهومها العلمي بصفة عامة، يقول جيكال: "بما أن شرح النصوص في الجامعة يطمح إلى إدماج الممارسات الشائعة للنقد الأدبي الذي يتطوّر كل يوم، فإنه يتعيّن على الشرح، الذي يخضع هو الآخر لمجموعة من الإجراءات، أن يتّخذ بنية نظرية أكثر تعقيداً"[15]. وهذه الملاحظات تعتبر ردّ فعل على ممارسات الشرح التقليدية التي كانت تفكّك النص وتحيله إلى عناصر متناثرة ومجموعة من الشذرات التي لا رابط بينها.

أما في الثقافة العربية الإسلامية فإننا نلاحظ أن العلماء قد ميّزوا بين ثلاثة

مصطلحات، أو ممارسات لها صلة بإنتاج النصوص وهي: الشرح والتفسير والتأويل. وقد جاء في لسان العرب في مادة - شرح - "أن الشرح هو الكشف، يقال شرح فلان أمره، أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة بينها وشرح الشيء وشرحه: فتحه وبيّنه وكشفه"[16]. من الناحية المفهومية فإن الشرح هو التوضيح وكشف الغامض الذي يضمّه النص، أما من الناحية الإجرائية فإن الشرح هو شكل من أشكال إنتاج النص.

أما مفهوم التفسير فهو كما جاء في لسان العرب مأخوذ من الفسر وهو الإبانة والكشف. "وفي الاصطلاح التفسير هو شرح القرآن خاصة إلاّ أنه يشمل إلى جانب شرح لغة القرآن ودراسة إعجازه، وبيان أحكامه ومعرفة أسباب نزول الآيات والسور وترتيبها"[17]. من خلال هذا التعريف يتبيّن أن التفسير يحتوي الشرح ويتجاوزه، وينتهج الطريقة الاستكشافية.

في حين أن مصطلح التأويل الذي يعني أخذ المعنى على غير محمل الكلمات وتجاوز الظاهر إلى الدلالة الخفية. و"في الاصطلاح هو صرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقترن به. غير أن الناظر في كتب التفسير والشرح والتأويل يلاحظ أن الفرق بين هذه المصطلحات لم يكن واضحاً عند جلّ المفسرين وأصحاب كتب التأويل والشرح وقد تباينت فيه آراؤهم"[18].

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن هذه المفاهيم الثلاثة: الشرح والتفسير والتأويل متداخلة الحدود وتتبادل مواقعها في الكثير من الأحيان، على الرغم من أنه من الناحية الإجرائية يمكن أن ينهض كل مفهوم بوظيفته الخاصة ويحدِّد مجال نشاطه.

وعندما ترسّخت هذه المفاهيم كممارسات ثقافية امتدّت من الشعر إلى الخطابة والأمثال والمقامات بدأت تتحدّد قسمات كل ممارسة وتباينت اتجاهاتها ومجالات اهتمامها. "ويبدو من خلال مقدمات الشروح الأدبية أن جلّ شرّاح النصوص الأدبية قد وقفوا أيضاً على هذا الفرق فجعلوا التفسير خاصاً بدراسة الألفاظ والجمل دراسة معجمية ونحوية وجعلوا الشرح جامعاً بين الدراسة الدلالية والتفسير وسرد الأخبار"[19].

من هنا نستنتج أن ظروف الشرح قد ارتبطت بجمع كلام العرب "وبالتالي فإنه يمكن أن نقول بأن الشرح، وإن كان واكب في نشأته حركة التدوين فإنه لم يستقر كحركة أدبية قائمة بذاتها ولها خصوصياتها المميزة إلاّ بعد أن استقرّ أغلب الشعر العربي في بطون الكتب والدواوين"[20].

وقد ارتبط الشرح منذ القديم وحتى عصرنا هذا بالتعليم ولذلك فإنه اعتمد كثيراً على المناهج التحليلية حتى يقرّب الألفاظ والمعاني من أذهان المتعلمين، لهذا يقول ونّاس بن مصباح "كان لارتباط الشرح في بداية نشأته بالتعليم أثر كبير في اختيار الشرّاح المنهج التفصيلي وذلك لأنه يمكن الشارح من الوقوف على ما في كل بيت من ألفاظ غريبة أو قضايا نحوية وصرفية، كما يمكنه كذلك من الترجمة لمن ورد ذكره في البيت من الإعلام والأحداث وإيراد أخبار يتوقّف عليها فهم البيت"[21].

ونظراً لارتباط هذه الممارسة بالتعليم فقد جعل منها الشرّاح وسيلة لتعليم علوم العربية من نحو وصرف وأخبار، أي أن الشرح كان يحاول أن يحتضن كل ما يحيط بالبيت الشعري. وهذا يعني أن الشرّاح لم يكن همّهم الوحيد هو الاهتمام ببناء الجملة أو شرح الألفاظ الغريبة وما إلى ذلك من القضايا. "فالذي خلفوه من شروح يدلّ على أن المعاني لم تكن غايتهم الوحيدة من مباشرتهم للنصوص، وإنما هي واحدة من جملة غايات أخرى مثل تفسير الغريب واختلاف الرواية والإعراب..."[22].

وقد اهتمّ الشرّاح بنصوص بعينها وهذا إمّا لأهميتها بالنسبة لتعليم اللغة أو لاحتوائها على ألفاظ غريبة ومعانٍ طريفة فقد وصل عدد شروح مقامات الحريري إلى ما يربو على الثلاثين، وبلغت شروح ديوان الحماسة عشرين شرحاً، كما رأى ذلك ونّاس بن مصباح. وهذا يعني بالنسبة لنا أن "مقامات الحريري" قد أنتجت ثلاثين نصاً، وأن "الحماسة" قد انبثق منها عشرون نصاً. وهو ما يدلّ على أن الشرح - ومعه التفسير والتأويل - يمكن اعتبارها صيغاً لإنتاج النصوص انطلاقاً من نص واحد أو مجموعة من النصوص.

يمكن عدّ الترجمة كصيغة من صيغ إنتاج النصوص، وذلك لأنه يستحيل

وجود ترجمة دقيقة وكاملة لنص أدبي يتميّز بكثافة معينة، لأن لكل لغة نظامها اللغوي ودلالاتها الخاصة التي تتجاوز الدلالات المعجمية وكذا ارتباط الترجمة بالنظرة للعالم وموقف الجماعة اللغوية التي تنقل إليها الترجمة من العالم واللغة، كما أن البنيات الشعرية لا يمكن نقلها من لغة إلى أخرى. وقد "تفطّن الجرجاني لإمكانية نقل المعاني والأفكار واستحالة نقل الأساليب ووسائل الأداء.. ووضع مسألة الترجمة في إطار أعمّ هو إطار التحويل بمعنى الترجمة من مستوى لغوي إلى مستوى لغوي آخر، فدلَّ على ذهابه إلى أن نقل الشعر لا يعدو أن يكون عملية تحويلية"[23].

هذه العملية التحويلية التي يقوم بها المترجم فإنها تؤدّي إلى إنتاج نص جديد، هذا في حالة وجود ترجمة واحدة لنص محدّد وتعدّد النصوص المنتجة بتعدُّد الترجمات، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن هذه القاعدة عامة وتنطبق على كل اللغات والثقافات. "لكن المهم أن الجرجاني يخرج من باب الترجمة عملية تعويض النص الأصلي بنص جديد في اللغة المنقول إليها. فهذا عنده إنشاء جديد لا نقل؛ ولا يجعل ذلك خاصاً بلغة العرب بل يراه صالحاً لجميع اللغات"[24].

انطلاقاً من هذه الملاحظات الأولى يمكن أن نقول إن الترجمة تطرح مجموعة من القضايا النظرية؛ فمن جهة نرى أن المقولات اللسانية وبنية التعبير تختلف من لغة إلى أخرى وهي ليست متماثلة بالنسبة لكل اللغات، ومن جهة أخرى فإن الكلمة المفردة ليست موضوعاً يمكن نقله من لغة إلى أخرى دون التعرض إلى مجموعة من المضايقات والإحراجات. ذلك لأن الكلمة تختزن سياقاً معرفياً وحضارياً وتراثياً وتحمل دلالات وإيحاءات لا يمكن نقلها بصورة دقيقة إلى لغة أخرى.

ونظراً لهذه الاعتبارات فإن الترجمة تكاد تكون مستحيلة لأننا في الواقع لا نزيد في نقلنا لنص من لغة إلى أخرى غير التعبير عن موضوع مشترك بلغة وتعابير قد تكون أرقى أو أردأ منها في لغتها الأصلية. لأن انتقالنا من نموذج ثقافي ونظام لغوي إلى آخر يضعنا في مواجهة نصين مختلفين. فعلى مستوى التلقي يلاحظ أننا نستقبل النص المنقول إلى العربية من خلال النصوص العربية

المكتوبة أصلاً بهذه اللغة، وكذا الشأن مع نص "الآخر" مترجماً كان أو موضوعاً.

وقد تعرّض عبد القاهر الجرجاني إلى هذه القضية مركزاً على خصوصية كل لغة فالعرب مثلاً "تعرف أجزاء الجسم في الإنسان والحيوان معرفة تامة. وقد وضعت لكل جزء منها لفظاً خاصاً فالشفة للإنسان هي "المشفر" للبعير و"الجحفلة" للفرس"[25]. هذا على مستوى اللفظ ودلالته.

أما على مستوى التركيب فإن الجرجاني قد لاحظ أن بنية الجملة تختلف من لغة إلى أخرى، لأن نظام الجملة في اللغة العربية يختلف عن نظام الجملة في الفرنسية والإنكليزية و"اللغات تختلف في النظام الذي تخضع له الجمل في تركيب كلماتها وعلاقة كل كلمة بالأخرى، فللفعل مكان خاص من الجملة، وللفاعل مكان آخر وللمفعول مكان ثالث وهكذا"[26].

من هنا يتّضح لنا أن غاية ما نفلح في ترجمته هو التعبير عن القضايا المشتركة أو الكليات وتتعذّر الترجمة الدقيقة لكون كل كلمة في النص الأدبي تخفي بين ثناياها، وعلى أكثر من صعيد، نوعاً من الميثولوجيا التي تعكس البنية الذهنية لمستعمليها. فكل كلمة، هي بشكل ما، مشحونة بسياق حضاري وثقافي واجتماعي وتختزن مجموع اللحظات التي مرّت بها منذ استعمالها الأول إلى آخر سياق وردت فيه. وقد تعرّض "جاك لاكان" لهذه القضية بإسهاب ورأى أن لكل مفردة لاوعياً خاصاً بها، وهذه الخاصية كانت تسمّى في العصور السابقة بروح اللغة أو "عبقرية اللغة".

ومن وجهة نظر لسانية فإن "رومان ياكبسون" يقول: "إنه من الصعب جداً، أثناء الترجمة، أن نبقى أمناء عندما نترجم إلى لغة ذات مقولة نحوية مختلفة انطلاقاً من لغة تجهل هذه المقولة"[27]. وينتهي إلى القول بأن اللغات تتمايز بما تعبّر عنه لا بما تستطيع أن تعبّر عنه. وليس بعيداً عن هذا الفهم، يطرح الجاحظ فكرة استحالة ترجمة الشعر عندما يقول: "والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب"[28]. وأعتقد أن الجاحظ كان على وعي تام باستحالة

ترجمة الشعر، لأننا إذا استطعنا أن ننقل المعاني - أو جزء منها - فإننا لا يمكننا أن ننقل "شعرية" الشعر التي هي خاصية ثقافية متعلقة بعصر محدود ومرتبطة بحساسية معينة.

وعند ترجمتنا لنصٍّ شعري معيّن فإننا نستعيض عن كل الدلالات الحافة والمجازات التي تتعلق بالنص الأصلي بما يوافق فضاءات وأبعاد شعرية الثقافة المنقول إليها. وهذا ما يسمّيه ياكبسون بتغير القيمة المهيمنة Changement de dominante[29]. ويوضح "هنري ميشونيك" هذه القضية قائلاً: "الشعر لا يترجم إلى لغة عادية، لأنه كما أشار إلى ذلك بنفنيست Benveniste يمثّل تعالقاً بين نظامين: نظام مؤوِّل ونظام مؤوَّل. والشعر هو النظام المؤوَّل Interprété واللغة هي النظام المؤوِّل Interprétant"[30]. وبما أن الشعر هو كيفية خاصة في التعامل مع اللغة وعملية استنكاه لأسرارها والبحث في خباياها وظلالها، فإن أية ترجمة لا تستطيع أن تلامس الجوهر، فهي تنتج نصاً موازياً للنص الأصلي ولكن بصيغة جمالية وشعرية جديدة.

والنص الشعري يستعصي على الترجمة والنقل، كما يستعصي على النقد، لأن الكلمات التي يستعملها كلمات ملغمة ومشحونة بالدلالات والإيحاءات. وهكذا يبدو النص المترجم - دائماً - دون مستوى النص الأصلي وبالتالي يحتاج إلى أكثر من ترجمة وأكثر من قراءة. يقول خورشيد "ومن الآثار الشعرية الرائعة التي تعاورها المترجمون العرب بين الترجمة الشعرية والنثرية "رباعيات عمر الخيام" فقد ترجمها إلى العربية شعراً وديع البستاني، وكان رائعاً في ذلك، ثم ترجمها محمد السباعي شعراً وترجمها الشاعر العراقي السيد الهاشمي شعراً، وكذلك جميل صدقي الزهاوي وأحمد رامي اللذان ترجماها إلى العربية عن الفارسية شعراً وترجمها بعد ذلك كثيرون"[31].

إن هذه الترجمات العديدة لنصٍّ واحد "رباعيات عمر الخيام" تؤيِّد ما سقنا لأجله الحديث وهو اعتبار الترجمة شكلاً من أشكال إنتاج النصوص الأدبية. فالنص الواحد قد أنتج عدداً كبيراً من النصوص. وطبعاً، إذا ما أتينا إلى قراءتها فسنلاحظ أن هناك تباين بين كل نص سواء أعيد إنتاجه شعراً أم نثراً.

ولهذا أعتقد أن قضايا الترجمة يجب أن تقارب ضمن رؤية لا تفصل بين اللغة والبنية الذهنية والشعرية لأصحاب اللغة المترجم منها لأن كل لغة هي جزء من النموذج الثقافي الذي تتحرّك فيه ولأنها تساهم في إنتاج البنيات العميقة لهذا النموذج.

إن الترجمة باعتبارها شكلاً من أشكال إنتاج النصوص ليست عملاً بريئاً، بل إنها تعبِّر عن موقف لغوي وجمالي معيّن؛ فعندما نترجم فإننا ندافع عن موقف معيّن أو نؤكّد قضية أو ننفيها، أو نبلغ فكرة محدّدة (صيرورة التواصل) لأن "متقبل الترجمة يمتلك تكويناً ثقافياً ونظاماً من الإيماءات والمرجعيات التي قد لا تتطابق مع نظام الكاتب العربي وجمهوره الأصلي"[(32)].

من هنا يتحدّد الاختلاف بين النص الأصلي وترجمته على مستوى القراءة لأنه يقرأ - عندئذ - قراءتين وفق نظامين مختلفين، ذلك لأن القراءة، مهما كان نوعها أو درجة عمقها، هي قراءة تناصية Lecture intertextuelle فإذا افترضنا أن النص الأصلي هو نص عربي فإننا نقرأه من خلال كل التراث العربي الإسلامي، في حين أن النص المترجم نقرأه من خلال تراث اللغة المنقول منها. وهكذا فإن النص يكاد يكون واحداً، إلاّ أننا نواجهه أو نتقبّله من خلال نظامين مختلفين من المعارف والقيم والأذواق والمفاهيم والتصورات وهي مرتبة ترتيباً معيارياً بالنسبة لكل لغة. ولهذا يقول الإيطاليون (Traditore, Traduttore) أي المترجم خائن.

ونلاحظ أن النصوص الأكثر ترجمة هي تلك النصوص التي لها قيمة ثقافية وجمالية وحضارية كبرى، ولكن دون أن نسقط من حسابنا دور الخطاب الإعلامي في ترويج نصوص معينة وكيفية صياغة الحدث وصناعته، وكذلك النقد والجامعة. ولكن أكثر النصوص حظوظاً في الترجمة هي الكتب الدينية المقدسة لأنها تعتبر وعاء روحياً وحضارياً يحوي نظاماً من القيم والمعاملات.

وترجمات القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية كثيرة جداً. وهي كلها تذهب إلى تأكيد ملاحظتنا السابقة التي هي استحالة الترجمة وخاصة بالنسبة للنصوص البالغة الكثافة القائمة التي عرضناها لترجمات القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية. فالنص الواحد - الذي هو القرآن الكريم - قد أنتج عدداً ضخماً من النصوص.

وهذا من جهة يؤكّد استحالة ترجمته لأن مدار الإعجاز فيه هو "البيان" و"النظم" ومعجزته معجزة لغوية بلاغية تحدّت البلاغة العربية السائدة والمتجسدة خاصة في الشعر والمعلقات والخطب والحكم.

هذه الحقيقة أقرّها ابن قتيبة منذ القديم بقوله: "وبكل هذه المذاهب (المجازات، البلاغة...) نزل القرآن. ولذلك لا يقدر أحد من التراجم أن ينقله إلى شيء من الألسنة كما نقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمة التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى بالعربية؛ لأن العجم لم تتّسع في المجاز اتساع العرب"[33]. وهذا هو الذي - ربما - جعل ترجمات القرآن الكريم تتّسع وتتعدّد لأنها لم تستطع الإمساك على عناصر الإعجاز فيه.

وإذا ما عدنا إلى تعريف "غريماس" فإننا نجده يعرف الترجمة في إطار السيميائيات بقوله: "الترجمة باعتبارها نشاطاً سيميائياً يمكننا أن نقسمها إلى فعل تأويلي وفعل إنتاج للنصوص"[34]. وحسب هذا التعريف فإن الترجمة هي قراءة/ تأويل وفي الوقت نفسه أداة لإنتاج النصوص.

انطلاقاً من هذا التعريف فإننا نطرح السؤال التالي: ما السرّ في تعدُّد الترجمات بالنسبة لنص واحد؟

إذا فحصنا كلاً من نظرية النص ونظرية القراءة يمكننا القول إن النص الأدبي يحتمل قراءات متعدّدة وبالتالي يحتاج إلى ترجمات مختلفة لأن الترجمة هي شكل من أشكال القراءة؛ وكل قراءة هي في حقيقة الأمر إنتاج للنص المقروء. حيث إن كل مترجم في عصر محدّد يقرأ النص بطريقته الخاصة (كتاب فن الشعر لأرسطو شاهد على ما نقول).

هناك سبب آخر، ربما يفسِّر لنا ظاهرة تعدُّد الترجمات، هو أن كل ترجمة جديدة تدّعي أن الترجمة السابقة قاصرة في عدد من النواحي وغير كاملة أو غير أمينة وبالتالي يحتاج النص إلى إعادة ترجمة. وهي تبريرات تقدم في مثل هذه المواقف لكي يعطي لفعلها نوعاً من المشروعية والمصداقية.

يقول م. صفدي في مجلة "العرب والفكر العالمي" (عدد 10 - ربيع 1990) حول إعادة ترجمة كتاب "لذة النص" لرولان بارت "وجدنا الترجمة

المغربية (الصادرة عن دار طوبقال) للزميلين فؤاد صفا والحسين سبحار الأقرب إلى بارت وإلى الصياغة العربية، ومع ذلك فقد وردتنا ترجمة من الزميل محمد خير بقاعي وكانت مختلفة وعهدنا بها إلى زميل آخر هو محمد رفرافي... [رأينا] في الجهد المغربي ما يشبه المحاولة الأنجح حتى الآن ما خلا بعض النقص هنا وهناك أو اختلاف الاجتهاد"[35]. وهذا الحديث يتعلق بنص رولان بارت "لذّة النص" الذي أُجريت عليه أربع قراءات متباينة.

أما في مجال الإبداع فإننا نرى أن ترجمة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح قد خالفت العنوان الأصلي الذي وضع بدله Le Migrateur أي "المهاجر" (ترجمة فادي نون) وهذه الترجمة أسقطت الترجمة الكثير من المقاطع والمواقف[36]. لأن المجتمع الذي تتوجّه إليه الترجمة يتطلّب ذلك؛ كما تميّزت الترجمة بالبحث عن اللغة المناسبة لذلك وهو ما أدّى إلى ترجمة زائدة Sur-traduction"[37]. ثم جاءت بعدها ترجمة عبد الوهاب مؤدب لتعيد العنوان الأصلي وتقترب أكثر من روح النص العربي.

والترجمة التي تغيّر العنوان الأصلي للنص لها بعض الشرعية لأنها تحيلنا إلى تاريخ النص الأصلي واسم صاحبه. فنحن عندما نقول Le Migrateur فنحن نقصد ترجمة رواية الطيب صالح من قبل فادي نون وإذا قلنا La saison de la migration au nord فنحن نقصد ترجمة عبد الوهاب مؤدب وهما لحظتان تاريخيتان مختلفتان في ترجمة النص.

هذه الظاهرة نجد أنها قد طالت عناوين بعض الكتب النقدية، مثل كتاب رولان بارت Le degré zéro de l'écriture حيث ترجمه نعيم الحمصي "الكتابة في درجة الصفر" (منشورات وزارة الثقافة/ دمشق 1970) وترجمه محمد برادة بـ "الدرجة الصفر للكتابة" (ط 3 - الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1985).

وإذا درسنا الفصل الثالث من هذا الكتاب دراسة لغوية فإننا نلاحظ الاختلاف الواضح في الترجمة وذلك منذ عنوان الفصل، فنعيم الحمصي ترجمه "بالكتابة الروائية" ومحمد برادة "بكتابة الرواية": والقراءة المتمعّنة لهذا الفصل من خلال الترجمتين المذكورتين توضّح الاختلاف بين النصين. وهكذا أنتج نص

بارت من خلال نقله إلى العربية نصين مختلفين وبالتالي قراءتين متباينتين.

كنا في الفقرات السابقة قد تكلّمنا عن الترجمة باعتبارها إنتاج/ قراءة في الوقت نفسه، والآن نتكلّم عن القراءة بوصفها شكلاً من أشكال إنتاج النص، وهي بحسب رأي كل النقاد والمنظرين عملية إعادة بناء للمعنى سواء ذهنياً (النص "المتخيل" باعتباره مجموعة من الآليات الإدراكية للعلامات اللغوية) أو على الورق (كتابة النقد أو الانطباعات أو ردود الفعل التي تثيرها قراءة نص معين). وفي هذا السياق يرى السيميائيون أن مفهوم القراءة يستعمل للدلالة على "طريقة إجرائية في التحليل والتي تستعمل بغرض إعادة بناء المعنى (والتي تتشكّل من خلال الدال) وتؤسّس عمل السيميائية النصية (السردية والخطابية). ومن هذا المنظور، فإننا نقصد بالقراءة البناء التركيبي والدلالي في نفس الوقت للموضوع السيميائي الذي هو النص - العلامة"[38]. من هنا يتّضح أن المفهوم الأول للقراءة، داخل الخطاب العلمي - السيميائي، هو إذاً النقد والتحليل وفهم النص الأدبي، أي إنتاج نص أدبي جديد انطلاقاً من الأول.

أما المعنى الثاني للقراءة، وهو معنى التحويل والذي يرى أن "القراءة وظيفة سيميائية sémiosis وهي نشاط أساسي وظيفته دمج المضمون بالتعبير وتحويل سلسلة من التعبير إلى متتالية من العلامات. ونرى، في الحين، أن هذا الإنجاز يفترض كفاءة القارئ التي تشبه، وهذا ليس شرط تطابق، كفاءة منتج النص"[39].

من خلال التعريفين السابقين يمكن أن نقول إن القراءة ليست تجريداً على مستوى المعنى أو البنيات الدلالية أو مجرد عملية ذهنية، ولكنها تحويل للنص وإعادة إنتاج له في شكل صياغة جديدة.

والقراءة كما لاحظنا، هي إعادة صياغة النص ودمجه ضمن منظومة سيميائية جديدة وبنية دلالية مغايرة. ولتحقيق هذا التحويل يتّخذ القارئ هيئات مختلفة للقبض على المعنى المعبر، ومحاولة التموضع - من خلال إحساس بالجاذبية - داخل هذه النقطة الخفية من النفس الغريبة حيث يتدفّق المعنى، ومفاجأة النية النشطة للدلالة وهي تولد"[40]. وحسب هذا الرأي فإن فعل القراءة هو فعل

مدهش، يفاجئ القارئ في كل لحظة ويأسره، ويجعله يتموضع إما للدفاع عن موقف أو في محاولة للتأشير على نقائص النص أو اللحظات المهمة التي تشكّل بنيته الدلالية.

من خلال معاينتنا لبعض صيغ إنتاج النص يمكن أن نقول إنها تتّخذ أشكالاً مختلفة. فمنها ما ينطلق من التجارب الشخصية أو الفنية للناص (هذا في حالة الإبداع). أو انطلاقاً من نصوص سابقة (النقد بكل أشكاله: قراءة، تفسير...). ودراسة التعالق بين النصين: النص الأصلي والنص الناتج تبيّن الانزياح الملاحظ بين النصين وتكشف عن طبيعة مختلف العمليات التي تجرى على النص والتي تحاول امتصاصه وتحويله أو دمجه ضمن منظومة سيميائية وبنية دلالية معينة.

الهوامش

(1) M. Foucault: L'ordre du discours, pp. 10-11.

(2) T.A. Van Dijk: "Le texte: structure et fonctions", p. 81.

(3) T. Todorov: Poétique, p. 45.

(4) A. Pétroff: "Méthodologie de la contraction des textes", p. 53.

(5)

(6) أنطوان صياح: تقنية اختصار النص، ص 123 - 124.

(7) (8) (9) م. س، ص 124.

(10) M. Foucault: L'ordre du discours, p. 26.

(11) E. Barbon: "Présuposés et requêtes de l'acte de lire", p. 120.

(12) M. Foucault: L'ordre du discours, pp. 26-27.

(13) F. Rigolot: "La renaissance du texte...", p. 191.

(14) B. Gicquel: "L'explication de texte et la dissertation", pp. 51-52.

(15) Ibid., p. 5.

(16) وناس بن مصباح: ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية، ص 35.

(17) م. س، ص 35.

(18) نفسه.

(19) م. س، ص 36.

(20) م. س، ص 38.

(21) م. س، ص 40.

(22) م. س، ص 43.

(23) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، ص 97.

(24) م. س، ص 101.

(25) أنيس إبراهيم: دلالة الألفاظ، ص 169 - 170.

(26) نفسه، ص 171.

(27) R. Jakobson: Essais de linguistique générale, p. 83.

(28) الجاحظ: الحيوان. ج1، ص574؛ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 99.

(29) R. Jakobson: Essais de poétique, p. 148.

(30) H. Meschonic: Pour la poétique II, p. 117.

(31) إبراهيم زكي خورشيد: الترجمة ومشكلاتها، ص 87.

(32) N. Tomiche: La littérature arabe traduite..., p. 69.

(33) محمد بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص 21.

(34) A.J. Greimas et J. Courtès: Sémiotique: Dictionnaire..., p. 398.

(35) مجلة "العرب والفكر العالمي"، عدد 10، 1990، ص 5.

(36) N. Tomiche: La littérature arabe traduite..., p. 69.

(37) Ibid., p. 41.

(38) A.J. Greimas et J. Courtès: Sémiotique: Dictionnaire..., p. 206.

(39) Ibid.

(40) E. Barbotin: "Présuposés et requêtes de l'acte de lire", p. 124.

فضاء النص

منذ البداية نلاحظ أن هناك علاقة وطيدة بين التجليات الثقافية المختلفة والفضاء. وتتّخذ هذه التجليات أشكالاً مكانية مختلفة وتتّخذ لنفسها مساحة داخل الفضاء الثقافي. وهنا يجب أن نفرّق بين مفهوم الفضاء باعتباره محيطاً ثقافياً يحيط بالنص ويتناول عناصر مكانية وجمالية مختلفة وجمعه أفضية. المكان باعتباره الموضع الفيزيقي الطوبولوجي، أي المكان الجغرافي المحدود والهندسي المحدد. وقد اخترنا مصطلح فضاء لأنه يجمع أكبر عدد ممكن من العناصر. أما عبد الملك مرتاض فقد اقترح مصطلحات أخرى مثل الحيز - المجال - المكان - الحقل... (أ/ ي، ص 100 - 103).

إذا تأمّلنا النص باعتباره جسداً فيزيقياً فإننا نلاحظ أنه يحتل مكاناً محدداً في الحامل (الورق) الذي يحتضنه، وهذا يتجلّى من خلال موضعة مواده اللغوية، وتقطيعه وتموضع الكلمات والجمل على الصفحة، وهو عمل هندسي حقيقي. ألا نقول هندسة النص وبناء النص؟ هذا إلى جانب الاستعمالات المجازية التي تحيل إلى هذه الفكرة في اللسانيات المعاصرة مثل: الحقول الدلالية، الحقول السيمية... وهي تعبيرات هندسية/ طوبولوجية تتعلّق بمجال النص.

وهذه الملاحظات تساعدنا في بحث علاقة الإنسان بالفضاء بصفة عامة، وكيف يعيشه، أو ماذا يعني بالنسبة إليه ويصبح "من المفيد تتبُّع تطور علاقات الإنسان بالفضاء في إطار ثقافة معينة"[1]. وقد تأسّس لهذا الغرض علم La Proxémique الذي يعدّ "إدوار هول E.T. Hall" أبرز ممثل له، ويشتغل هذا العلم في إطار السيميائيات الأنتروبولوجية، ويتناول علاقة الإنسان بالفضاء داخل نموذج ثقافي معين ويربط ذلك بالبنية الذهنية لأصحاب تلك الثقافة.

وقد بدأ الاهتمام كبيراً بفضاء النص في إطار السيميائيات وذلك لارتباطه

بفكرة البناء والبنية "فاللغة (والفكر طبعاً) هي نوع من الكتابة، وإذا أردنا أن نقول إنها فضائية فهذا يعني التكامل كرمز لفضائية اللغة العميقة"[2]. وهذا يعني أن تتابع الكلمات والجمل يشكّل فضاء معيننا.

ويذهب "إدوارد هول" إلى التشديد على البعد البلاستيكي للنص ويقارنه باللوحة التشكيلية إذ "أن الكاتب مثله مثل الرسام التشكيلي يعرف أن دوره يتمثّل في إعطاء القارئ أو المستمع أو المتفرج رموزاً ذات دلالة بالنسبة للاحداث الموصوفة واللغة الضمنية للثقافة وجمهورها"[3]. وهذا يعني "أن الفضاء باعتباره شكلاً هو البناء الذي لا يختار للدلالة هذه الخصوصية أو تلك للاشياء الحقيقية فقط بل يحيل إلى هذا المستوى أو ذاك من الدلالات الممكنة"[4].

ومن منظور سيميائي، واعتماداً على المفاهيم اللسانية يرى "غريماس" أن الفضاء يقوم مقام الدال حيث "أن الفضاء المبني ليس إلاّ دليلاً، ولا يؤتى به إلاّ ليدلّ على شيء آخر، أي على الإنسان الذي هو المدلول بالنسبة لكل اللغات"[5]. وهذا يبيّن علاقة الإنسان بالفضاء الذي يتحرّك فيه أو الذي يبنيه ذهنياً.

ويرى "هول" أن "دراسة النصوص الأدبية يجب أن يكون هدفها الأساسي تحديد التركيبات الأصلية للرسالة التي يريد الكاتب أن يرسلها إلى القارئ لكي يقوم ببناء شعوره الخاص بالفضاء"[6]. وبالتالي فإن أي نص أدبي يقوم بتحريك ذهن القارئ باتجاه بناء فضاء أو تخيّله وذلك عن طريق الرموز وأشكال الوصف والعلامات اللغوية.

وعليه يجب التفريق بين الشكل العلمي - الوظيفي للفضاء والشكل السيمائي الجمالي للفضاء ولهذا "يمكن أن نقول إن الفضاء يختلف بحسب بنائه باعتباره شكلاً علمياً أو باعتباره منظومة سيميائية"[7]. أي أن البناء هو الذي يحدِّد وظيفة الفضاء سواء أكانت علمية وظيفية (هندسة - عمارة) أم جمالية (تشكيل - أيقونة).

وهذان الشكلان يرتبطان بحاجات الإنسان وبالسياق الحضاري الذي أنتجهما والذي تتحرّكان في فضائه فيؤثران فيه ويتأثّران به ولهذا لأن "التقاليد تحتّم علينا دائماً عند تأويل الفن والعمارة أو إعادة تأويلهما أن نأخذ بعين الاعتبار الحقائق المعاصرة"[8]. ومن هذا المنظور فإن النقد الأدبي يستعمل دائماً مصطلح

"معمار" النص كمرادف للبناء والبنية، ويربط ذلك بالبناء الاجتماعي (عند غولدمان مثلاً) أو البنية الذهنية (في الأنثروبولوجية: هول - وورف) أو البناء النفسي (الأنماط العليا عند كارل غوستاف يونج).

ومن المفيد أن نشير في هذا السياق إلى التماثل الموجود بين أشكال الفضاء وصيغ إنتاج النصوص في ثقافة مخصوصة. وعليه تلاحظ نازك الملائكة العلاقة الخفية بين البناء الشعري والبناء المعماري. إذ تقول "ولسنا ندري كيف كانت قصور ملوك المناذرة والغساسنة تبنى في الجاهلية وإن كنت لا أستبعد أن تقدم على النسق نفسه ما دام هناك ارتباط خفي بين شعر الشطرين وطراز المباني"[9]. وهذه الملاحظة وإن كانت غاية في الشعرية فهي تحتاج إلى القيام بحفريات في المدن القديمة البائدة حتى تتأكّد هذه الملاحظة أو تبقى مجرد تخمين.

وقد ربطت الشاعرة نازك الملائكة بين تطور المدينة العربية التي ثارت على النسق المعماري القديم وانتشار الشعر الحر. "وعلى هذا تكون سطوة الشعر الحر على الحياة العربية اليوم، ناشئة عن أننا نتأثّر بطراز المباني التي نحيا فيها، وهي مباني ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذي بصر"[10].

أعتقد أن هذا الحكم فيه الكثير من التعسف والحكم المتسرّع. إذ إننا نجد الكثير من الشعراء المعاصرين الذين يعيشون في المدن الأكثر "فوضوية" يكتبون الشعر بالطريقة الكلاسيكية (مثل محمد مهدي الجواهري)، والذين عاشوا في السياق المعماري المتناسق قد تمرّدوا على البناء الشعري الكلاسيكي (مثل أبي نواس، أصحاب الموشحات، وغيرهم).

وما يجب أن نؤكّد عليه، هنا، هو أن العلاقة بين بناء النص وبناء الفضاء واضحة ولا سبيل إلى نكرانها أو تجاهلها وأن المعاينة للمفردات المستعملة في كل من الشعر والعمارة تشترك في الكثير من الدلالات. فكلمة "بيت" مثلاً مشتركة بين الشعر والعمارة ولا يتحدّد مجال توظيفها إلاّ في حالة الجمع إذ إن البيت (الشعري) يجمع على أبيات، والبيت (السكني) على بيوت (بيت من الشعر، بيت من الشعر) وكذا وتد الخيمة ووتد التفعيلة، والوحدة الشعرية والوحدة السكنية وإلى غير ذلك من المصطلحات المشتركة.

والملاحظتان اللتان قدّمتهما نازك الملائكة تؤيّدان فكرة "ستيبانوف" حول علاقة الإنسان بالفضاء التي يحدّدها النموذج الثقافي ويتحكّم فيها. وإذا كانت هذه المصطلحات المتعلقة بالشعر والعمارة رائجة ومتداولة عند النقاد وعلماء العروض، إلاّ أن هؤلاء قد اهتمّوا بالإيقاع وضروراته وتشكيلاته ولكنهم لم يولوا اهتماماً لصيغها الإجرائية في العمارة يقول محمد بنيس: "أما بنية المكان فهي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر، في عموم العالم العربي، وقد أسرهم الإيقاع، وما ذلك إلاّ نتيجة انحيازهم للكلام، وإلغائهم الكتابة وهم في موقفهم هذا على عكس بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوروبيين والأميركيين اللاتينيين المعاصرين، وكذلك بعض الشعراء الآسيويين، يابانيين وصينيين، الذين جعلوا من التركيب الخطي بعداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً"[11].

إن تطور الشعر – حسب محمد بنيس – لا يرتبط بالفضاء، ولكنه يرتبط بتغير أشكال الخطاب ذاتها سواء على مستوى الإرسال أو على مستوى التقبل، وتمثّل ذلك في الانتقال من الشفوي إلى الكتابي؛ أي من بلاغة الإنشاد إلى بلاغة القراءة (حسب ميشال شارل).

ودراسة الفضاء في ثقافة معينة تعين على تحديد عالم الفن ونشاطه في هذا المجال "لأن عالم الفن له حدود، لأنه ليس هناك غير الفضاء المحسوب الذي يمتلكه الوعي وذاكرة الإنسان، إنه الفضاء المخصص لمرجعياته واختباراته"[12]. وهذا دليل على أن الفن هو فضاء تتوضّع فيه الرموز والنظم المعرفية والذاكرة، ولا يمكن لهذه العناصر الثقافية أن تكون وظيفية أو إجرائية إلاّ إذا كانت داخل فضاء محدّد تتّخذ منه إطاراً لنشاطها.

بهذا المفهوم فإن الثقافة هي فضاء تتحرّك فيه النصوص والعلامات اللغوية والفنية والممارسات الطقوسية والتي ترتبط بالحاجات اليومية. ومن هنا يرتبط فضاء النص بحركية داخل المجال الثقافي. وهذه الحركية المتمثّلة في الذهاب والإياب هي التي تمكّنه من تحقيق التحولات المطلوبة، ومن وجهة نظر سيميائية فإن "النصوص تبدي حركة عندما يحدث تغير بين ما هو موضوع في البداية

والنتيجة التي نصل إليها في النهاية"[13].

وهذه الحركية التي تميّز النص الأدبي هي التي تجعل منه فضاءً حقيقياً، فهو مغلق/مفتوح، منته/لامنته، داخلي/خارجي، وهذه المفاهيم الثنائية هي مفاهيم هندسية طوبولوجية. وقد رأى غريماس أن "النص نظام مغلق حيث تندمج التمفصلات الجزئية في بنية تتابعية، وهو في الوقت نفسه نظام مفتوح على تحولات المضمون"[14].

وفي حالة النصوص ذات البنية الخطية التسلسلية (الحكاية الشعبية مثلاً) نجد أن هذه الحركية تسير في شكل سهم لا يحيد عن هدفه، لأن النهاية مرسومة منذ البداية، أما النصوص المركبة البنية فإن حركيتها تتخذ أبعاداً واتجاهات مختلفة. وفي حال انعدام الفضاء الذي ينظّم هذه الحركية يفقد النص دلالته ويتحوّل إلى ركام من الكلمات غير المتمفصلة التي تفتقد إلى المعنى وإلى المنطق الداخلي الذي يحكم عناصرها.

والمنطق الداخلي الذي يربط بين عناصر النص ويجعل منها فضاء يتجسّد من خلال أنواع الترابطات، ذلك أننا لا يمكننا أن نقرأ عدة جمل في الوقت ذاته. ولهذا يتعيّن علينا أن نوزّعها على فضاء معين، واعتبار "النص تسلسلاً تتابعياً للعلامات له بداية ونهاية محددتان بنوع من أنواع الوقف أو الفراغات البيضاء"[15]. وتتمثّل هذه العلامات في تقسيم وحدات النص والأبيات، وتوزيع الفقرات، وصيغة موضعة الجمل على فضاء الصفحة، والبياض الذي يفصل بين شطري البيت في الشعر الكلاسيكي.

وفكرة "تعدد الدلالات" بالنسبة للنص الأدبي تؤكّد مقولة قبول النص لعدد لا يحصى من القراءات، حيث تتناول كل قراءة مستوى واحداً أو عدداً من المستويات كموضوع للقراءة والمعاينة. وتعدُّد المستويات وتنوُّع الأصعدة السيميائية لا يعني انغلاق كل صعيد أو مستوى على نفسه، بل يعني انفتاحه على غيره من المستويات وعلى الواقع. ويرى "أمبرتو إيكو" U. Eco أن أي عمل لا يمكن اعتباره حقيقة مغلقة، فكل عمل يحمل في داخله، رغم مظهره المحدّد، عدداً لا يحصى من "القراءات" الممكنة"[17].

إن تعدُّد الدلالات بالنسبة للنص تكسر طابعه الخطي وتبني فضاءً نصياً، وكل قراءة تركيبية تلتزم بتفكيك الآليات الداخلية للنص وتعامله كفضاء متعدّد الأبعاد وليس كسلسلة خطية من العلامات النصية لأن هذه العلامات المتعالقة تتفاعل فيما بينها وتخلق فضاءها الخاص.

وقد أوجد النحو التوليدي منهجية صارمة وعلمية للتعامل مع النص بوصفه فضاء متعدّد الدلالات تتولّد دلالاته انطلاقاً من منطقه الداخلي. بهذا المفهوم تصبح "القراءة مساراً داخل فضاء النص، مساراً لا يتوقف عند تسلسل الحروف من اليمين إلى اليسار (في العربية) ولا من أعلى إلى فوق (وهو المسار الوحيد لهذا النص لأنه ليس له معنى وحيد) ولكنها تفرّق الموصول le contigu وتجمع المتباعد الذي يشكّل حتماً النص في شكل فضاء وليس في شكل خطي"[18].

وإن النص في بعده التشكيلي - الفيزيقي يتحدّد من خلال علامتين شكليتين تمثّلان قطبي النص. ومهما كانت رسالة النص، طويلة أم قصيرة فإنه يتعيّن على النص أن يتحدّد من خلال إطاره الشكلي، إذ لا يمكن أن نحصل على نص بدون نهاية (إلاّ إذا كان هذا التعبير مجازياً)، أو كنا نقصد بهذا التعبير لانهائية الدلالات وتعدد القراءات، كما أنه يستحيل قراءة نص ليست له بداية.

إن مفهومي "البداية" و"النهاية" في النص الأدبي يعتبران من شروط النصية Textualité أي أننا نشعر إزاءهما أننا داخل فضاء نصي محدود من طرفيه. وفي غالب الأحيان "نجد أنفسنا أمام شروط نصية مقنعة لكي نطمئنَّ أننا في حضرة نصٍ. لأن البداية والنهاية لنصٍّ ما أو حوار تكون مميزة"[19]. وهاتان العلامتان الشكليتان تتّخذان قيمة قصوى في النص الأدبي لأنهما تكوّنان الإطار الشكلي لفضاء النص.

إضافة إلى ذلك فإن العلامتين الشكليتين: البداية والنهاية تمكّنان القارئ من العبور من العالم الواقعي المحسوس إلى عالم النص، وفي نفس الوقت فإنهما تضعان الحدود بين النص واللاّ - نص. وتجدر الملاحظة أن لكل ثقافة علاماتها الشكلية الخاصة بالبداية والنهاية، أي معاييرها التي تفتتح بها النص والتي تغلقه بها. "إن العبور من العالم الواقعي إلى العالم الممثل يؤشّر على إطار العرض الفني. وهذا الإطار هو أولاً وقبل كل شيء البداية والنهاية التي هي نقاط أساسية

في البناء بالنسبة لكل نظام ثقافي"[20]. ومقولتا البداية والنهاية، رغم حضورهما في كل الإنتاج الأدبي إلاّ أنهما تعتبران خاصيتين ثقافيتين وحضاريتين.

وقد اهتمّت الكثير من الدراسات البنيوية المعاصرة بتحليل بداية النص الأدبي ونهايته فقط، وخاصة فيما يتعلق بالنصوص السردية. ونجد أن هذه الممارسة قد أصبحت تقليداً عند غريماس و"كلود دوشيه Cl. Duchet" الذي حاول أن يبرز قيمة "عتبة" القراءة إلى جانب "عتبة" السرد"[21]. وبتحليل هاتين المقولتين فإن الدارس يطمح إلى استخراج البنيات الذهنية المتجلية من خلال البنيات السردية. وقد لاحظ "لوتمان" "أن دور النمذجة Modelisant الخاص بمقولتي البداية والنهاية للنص الذي تلعبه الأشكال الثقافية العامة"[22]. هو الذي يحدِّد فضاء هذه الثقافة أو تلك.

الوظيفة الثانية أو الهدف من دراسة إطار النص من خلال حدَّيه هي مقاربة النص كجملة أو كسلسلة من الجمل. إن دراسة مفهومي البداية والنهاية باعتبارهما عنصرين بنيويين تعطينا "إمكانية دراسة النص في شكل جملة واحدة"[23]. ولعل هذا هو السبب الذي جعل نحو النص يتّخذ من نحو الجملة، بسيطة كانت أو مركبة - نموذجاً له.

أما البوطيقا الكلاسيكية (فن الشعر) عند أرسطو فإنها لم تتردّد في إعطاء ملاحظات بدائية حول إطار النص: الشعر الملحمي والمسرحي. وقد شبّه أرسطو توازن وتناسق القصيدة بالحيوان الجميل Le bel Animal حيث يقول: "ما هو كامل وتام هو ما له بداية ووسط ونهاية. والبداية هي ما لم يسبق بشيء، ولكنها متبوعة بشيء، أما النهاية فهي على العكس من ذلك، أي ما كان مسبوقاً بشيء وليس متبوعاً بشيء آخر، أما الوسط هو ما يتبع شيئاً وما كان مسبوقاً بشيء آخر"[24]. أما البلاغة العربية القديمة، والتي كانت تابعة في نسق مفاهيمها لأرسطو، فإنها أطنبت الحديث في البداية والنهاية وحدّدت أنواع البدايات المحبّبة والمستهجنة وكذا بالنسبة للنهاية لأنها آخر ما يبقى في الأسماع لذلك يجب الاعتناء بها بنفس الكيفية مثل البداية.

إن حصر حدود النص في العلامات الشكلية من بداية ونهاية وغيرها من

الوسائل التقنية المطبعية فيه الكثير من الاختزال لفضاء النص .إن هذه الطريقة تعزل النص عن فضائه وتكتفي بمقاربة "ظله" ولا تقبض على نبضه. وإذا عدنا إلى كتب التراث فإننا نرى أنهم "قد حصروا بنية المكان في قوالب اتّخذت أرقى أشكالها من التحتيم والتشجير والتفصيل، حيث أدخلها الأندلسيون في مساحات بديعة تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الإيقاع، فإن قوانين ملء/ إفراغ المكان بالنسبة للكتاب متعددة ولانهائية، ما دامت تخرج على النمطية، حتى يفاجئ كل نص عينه كما تفاجئ العين تاريخها وتكتبه"[25].

ومن هنا اتّخذت الموشحات شكلاً مغايراً لشكل التناظر الذي ميّز الشعر الكلاسيكي، وكتبت بعض القصائد في شكل أشجار أو أزهار أو أشكال هندسية بحيث يمكن أن نقرأ البيت من اليمين إلى اليسار دون أن تتغيّر كلماته أو معناه، كما يمكن أن نقرأ أبيات القصيدة عمودياً وأفقياً إلى غير ذلك. نجد مثل هذه القصائد مثلاً عند "غيوم أبو لينير G. Appolinaire" في ديوانه .Alcools

ووظيفة الكتابة لا تتوقف عند التقييد والتسجيل ومكافحة النسيان، ولكنها تحيل إلى فضاء تجمع فيه الكلمات. من ذلك قولهم "كتبت الشيء يريدون ضممت بعضها إلى بعض ويقال كتبت الشيء كتباً وكتاباً وكتابة. ويقال أكتب بغلتك أي ضم حياها بحلقة حتى لا يطأها الفزاري لأن فزارة تعير بذلك. . . وقيل كتيبة الجيش لاجتماعها، وتكتَّبت تجمعت. . ."[26]. وهكذا تصبح الكتابة فضاء قبل إن تكون معنى. وهذا ما يذهب إليه إقليدس الذي قال: "الخط هندسة روحانية وإن ظهرت بآلة جسمانية"[27].

"إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتمّ بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطّون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة. علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثم تؤكّد الكتابة على صناعيتها وماديتها"[28].

وفي هذا السياق نشير إلى أن عنصر الخط (طبيعته، حجمه، طريقة عرضه)

ليس عنصراً حيادياً بل له دلالة معينة ويحمل جزءاً من المعنى إلى ما بعد المعنى"[29]. وقد رأى أرسطو أن الخط يمثّل المرتبة الرابعة في المعاني (الأشياء - العقول - القول - الخط). وهذا العنصر (أي الخط) متغير حسب اللغات والبلدان[30]. وقد يتغيّر شكل الخط في الثقافة الواحدة لأسباب جمالية أو ثقافية أو تاريخية أو جغرافية حتى، فمثلاً في العربية نجد الخط المغربي والكوفي والثلث والنسخي والرقعي والطباعي...

وبما أن النص الذي يمرّ عبر وسيط تقني الذي هو المطبعة فإنه يُغَيِّرُ شكله ويأخذ بعداً تشكيلياً جديداً، تزول لذّته وتنتهي متعة القراءة "إذ يظهر أن الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق - البياض، يتحكّم فيها سفر من اليمين إلى اليسار يختزل النص في معنى، والمعنى في الكلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة"[31].

إن فضاء النص لا يتوقف عند النص الواحد (قصيدة، خطبة، رواية، مسرحية) ولكنه يمكن أن يكون كتاباً كاملاً، ولكل كتاب فضاؤه الخاص. وقد عرف فضاء الكتاب تطوراً كبيراً إلى أن استقرّ على شكله الحالي. و"أول من وضع الكتاب العربي قوم من الأوائل نزلوا في عدنان بن أد بن أدد أسماؤهم: أبجد وهوز وحطي وكلمن وسعفص وقرشت. فوضعوا الكتاب على أسمائهم ووجدوا حروفاً ليست من أسمائهم، وهي الثاء والخاء والذال والظاء والغين (أي تخذ وضظغ) فسمّوا بالروادف، وقد روي أنهم كانوا ملوكاً وأن رئيسهم كلمن وأنهم هلكوا يوم الظلة مع قوم شعيب عليه السلام"[32].

والنموذج الكتابي القديم modèle livresque يتمثّل في وضع النص الأساسي في وسط الصفحة، وغالباً ما يكون داخل إطار وتحيط به في شكل طبقات حواش سواء كانت لتفسيره أو شرحه أو تلخيصه. وقد تكون هذه الهوامش نصاً لكتاب آخر وهذا النموذج الكتابي كان سائداً في القرون الوسطى، حيث يجمع الكتاب الواحد مجموعة من الكتب أو الرسائل التي لها صلة بالكتاب - النواة. "وهناك نموذج كتابي قديم جداً لكنه قابل للتجديد وهو ما نجده في التوراة والقواميس المتعددة اللغات من القرنين السادس عشر والسابع عشر، حيث توضع

النصوص إلى جانب بعضها البعض في شكل أعمدة لتسهل القراءة والمقارنة"[33].

هذا إلى جانب بعض الكتب والدواوين الشعرية المزدوجة اللغة حيث يوضع النص الأصلي في صفحة والنص المترجم في الصفحة المقابلة لها. وحتى الآن نجد مثلاً أن كتاب "فن الشعر" لأرسطو يتبع هذه الطريقة حيث يوضع النص الأصلي الإغريقي على الصفحة اليمنى من الكتاب ونص الترجمة الفرنسية على الصفحة اليسرى.

إضافة إلى النموذج الكتابي العتيق هناك "نموذج آخر هو نموذج الكتب ذات القيمة الكبرى والتي تطلب تفسيراً، فالورقة المزدوجة تحوي في الوسط النص وحوله الشروح وغالباً ما يكون ذلك في شكل طبقات متراتبة مع ملاحظات في الهامش أو في رأس الصفحة"[34].

وهذه الطرائق في تشكيل فضاء النص تعمل على فتح النص - النواة على الفضاء الثقافي وتوجد روابط بينه وبين النصوص الثقافية. أما في العصر الحديث فإن هذه الممارسة قد اختفت. إذ إن الإحالات إلى الكتب أو النصوص الأخرى تحتلّ الهوامش في أسفل الصفحة مع الإشارة إلى المؤلف وعنوان كتابه ورقم الصفحة وغيرها من البيانات المتعلقة بالكتاب. وهذه الهوامش نجدها خاصة في الخطابات العلمية والدراسات النقدية والأبحاث الأدبية التي تتحرّى الدقة العلمية.

ومنذ مطلع السبعينيات بدأت هذه الممارسة (تذييل النصوص الإبداعية بهوامش) وتتمثّل في بعض الإحالات في بعض القصائد لكي توضح إحالاتها إلى بعض الرموز والأساطير الأجنبية وبعض الثيمات المأخوذة من الثقافات الغربية والتي يجهلها القارئ العربي.

ويبلغ استعمال الهوامش درجة من الكثافة تبلغ حدّاً الفضيحة في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي[*] وحسب رأيي فإن للهوامش في هذه الرواية ذات الأطروحة وظيفتين:

- الوظيفة الأولى: تأكيد حضور المؤلف مع التشديد على ذلك، وهنا

(*) إميل حبيبي: الوقائع الغريبة، دار ابن رشد، بيروت 1978.

يجب التأكيد على تجليات هذا الحضور وإبراز تمظهراته (وهو ما يتطلّب بحثاً مستقلاً).

- الوظيفة الثانية: تتمثّل في إبراز ثقافة الكاتب المتنوعة التي غالباً ما تكتسي طابعاً توثيقياً. وبهذا فإنه يبدي نوعاً من السخرية من القارئ وجهله للقضايا. كما أنه في الوقت ذاته يعمد إلى توضيح هذه القضايا التي يطرحها المتن. وهي عبارة عن معلومات بعيدة عن أفق القارئ. وبهذه الصفة هذه فإنه يمكن اعتبارها شكلاً من الأشكال التناص.

وعن طريق هذه الهوامش، يفتح إميل حبيبي نص روايته على الفضاء الثقافي العام بعناصره المختلفة من سياسة وإعلام وأدب وتاريخ وغيرها من النصوص.

إلى جانب الهوامش، نجد بعض العناصر النصية التي تدخل في تشكيل فضاء النص، وهو ما يسمًى في النقد بالاستهلالات أو الميتا - نصوص وتتمظهر في أشكال مختلفة منها:

- الإهداء أو التوجيه رسالة محدّدة إلى شخص معين (وغالباً ما تكون في شكل مجاملة أو اعتراف بجميل).

- قد تكون جملة أو نصاً قصيراً له بعد إيديولوجي أو معرفي، أو إحالة إلى مرجعية فكرية أو نصية لها سلطة على النص الذي يليها.

- توضيح علاقة النص بالواقع الذي يكتب عنه (كما يحدث مثلاً في الروايات الواقعية التي تسارع إلى نفي كل علاقة تشابه قد تسيء إلى سمعة شخص أو مؤسسة أو حقبة زمنية). أو علاقة هذا الميتا - نص بالنص الذي يليه.

- عرض لأهم الشخصيات والممثلين من أدوار من وعلاقات ووظائف كما يحدث ذلك في بداية النصوص المسرحية.

- قد يكتسي الميتا - نص نشاطاً تأويلياً أو تفسيرياً وقد يأتي في شكل تلخيص للنص الذي يكتب تحته.

أما في أدب الأطفال، أو بعض الروايات الشعبية فإننا نجد النسيج النصي تتخلّله بعض الرسوم أو الصور، وفي الكتب الدينية المسرحية - خاصة - يتراوح النص اللغوي مع الأيقونات. وهذه الصور أو الرسوم لها علاقة وثيقة بالنص أو

يجزء منه، غالباً ما تتمثّل وظيفتها في توضيح جزء من النص أو كله.

وهذه العناصر النصية التي ذكرناها من هوامش وميتا - نصوص ورسوم وصور وأيقونات تعتبر أشكالاً تناصية تساهم في تشكيل فضاء النص وهي عناصر دلالية لا يمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاء النص، لأنها جزء من الدلالة وعنصر مكمّل للمعنى.

وهناك عنصر نصي آخر تجاهله النقد المعاصر وهو "العنوان" ولم يوليه النقد العربي المعاصر اهتماماً كبيراً، إذ إن الإشارات إليه قليلة على الرغم من دوره الخطير في النص. وهذه الممارسة النصية قد تأصّلت كمعلم مستقل في النقد الفرنسي خاصة تحت اسم "علم العناوين Titrologie" وذلك منذ أزيد من عقدين من الزمن. وقد وظّفنا بعض عناصر هذه النظرية مطبقة على النص روائي عربي مع تحديد أنواع العناوين ووظيفتها في بحث آخر(*) ولا سبيل إلى إعادة تكرارها في هذا الموضع.

وفي هذا المجال نقوم بحفريات حول هذا العنصر النصي الذي هو العنوان، وهو البعد الغائب في الدراسة المشار إليها سابقاً. وعن الدلالة الإيتيمولوجية لكلمة عنوان إذ يقول أبو بكر الصولي: "يقال عنوان الكتاب وعنونته وهي اللغة الفصيحة. وبعضهم يقول علونت فيقلب النون لاماً لقرب مخرجهما من الفم لأنهما يخرجان من طرف اللسان وأصول الثنايا العليا. وقد قيل العلوان فعوال من العلانية لأنك أعلنت به أمر الكتاب وممن هو وإلى من هو... والعنوان العلامة كأنك علّمته حتى عرف بذكر من كتبه ومن كتب إليه"[35].

إن ما يهمّنا من هذا التعريف أن العنوان علامة أي رمز، وهو ما يحفظ له خصوصيته ويمنعه من الذوبان في النصوص الأخرى. ويُكسب النص شرعية تاريخية وفنية وثقافية، ويصبح مجرد ذكره يحيل إلى مضمون النص ويشير إلى صاحبه والعصر الذي كتب فيه، فيكفي أن نذكر البخلاء أو كليلة ودمنة أو النقائض أو المقامات لنربطها آلياً بالجاحظ وابن المقفع وجرير/الفرزدق

(*) حسين خمري: "ما تبقى لكم" العنوان والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، عدد 215، 1989.

والهمذاني.

كما أن مفهوم العلامة يعني قيمة تبادلية وهي تشبه العلامة التي تخصّ المنتوجات الاستهلاكية والتي تشتغل كرموز اجتماعية واقتصادية أو ثقافية وهي دليل على مركز اجتماعي محدّد (في الأدب القديم طبقة ثقافية معينة). والعلامة في الأدب تعني أيضاً الجنس الأدبي وبالتالي تفتح أفق انتظار مخصوص (كما يقول أصحاب نظرية القراءة) وتتّجه إلى قارئ له اختصاص محدّد وانتظارات مخصوصة.

وهذه العلامة - العنوان تتوافق مع التقاليد العربية، إذ "تقول العرب ما عنوان بعيرك أي ما أثره الذي يعرف به"[36]. وهو الشارة التي توضع على الشيء لتميّزه عن سائر الأشياء التي يمكن أن يتشابه معها أو يذوب فيها.

أما فيما يخص الرسائل الديوانية (الكتابة) والتي تتميّز بآلياتها واحترامها لمجموعة من البرتوكولات لتشكيل فضاء النص/الرسالة، حيث قال العرب: "والأحسن في عنوان الكتاب إلى الرئيس أن يعظم الخط ويفخّمه إذا ذكرت كنيته أو نسبته إلى شيء وأن تلطف الخط في اسمك واسم أبيك وتجمعه... وإذا كانت آخر الكلمة ياء مثلاً كأبي علي وأبي عيسى وأبي يحيى وأبي يعلى غرقت الياء إلى قدام ولم تردّها إلى خلف"[37].

إن الخط - كبعد تشكيلي - في هذا السياق ليس بريئاً، إذ إنه يعكس علاقات اجتماعية بين المرسل والمرسل إليه وهي علاقات تحكمها وظائف اجتماعية ومؤسساتية وتخضع لها. وبهذا يمكن أن نقول إن الخط ليس من البراءة في شيء بل هو رمز للسلطة الاجتماعية والسياسية ويعكس علاقة السيد بالمسود أي أن العلاقة هنا من نوع مهيمن/مسيطر عليه.

أما في العصر الحديث، فإن ممارسة التفكير حول العنوان بوصفه عنصراً نصياً لم تدرس ويكاد يكون كتاب محمد عويس "العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور" (ص 420)[*]. الكتاب الوحيد الذي تناول هذه القضية من زاوية

(*) محمد عويس: العنوان في الأدب العربي - النشأة والتطور، الأنجلو المصرية 1988، ط 1.

تاريخية بحتة وإذا كانت له قيمة توثيقية لا يمكن الاستهانة بها إلاّ أنه لم يستطع أن يجعل منه أداة منهجية أو مفهوماً إجرائياً يمكن أن يساعد على الممارسة النقدية المعاصرة.

الهوامش

(1) Stepanov: "Qu'est-ce-que la sémiotique?", p. 30.

(2) G. genette: Figures II, p. 45.

(3) E.T. Hall: La dimension cachée, p 104.

(4) (5) A.J. Greimas: "Pour une sémiotique topologique", p. 12.

(6) E.T. Hall: La dimension cachée, p. 121.

(7) A.J. Greimas: "Pour une sémiotique topologique", p. 13.

(8) E.T. Hall: La dimension cachée, p. 105.

(9) (10) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ص61.

(11) محمد بنيس: "بيان الكتابة"، ص 29.

(12) Greimas: "Pour une sémiotique", p. 12.

(12) G.Picon: Introduction à l'esthétique littéraie, p. 32.

(13) A. Henault: Les enjeux de la sémiotique, p. 122.

(14) A.J. Greimas: Du sens, p. 282.

(15) A.J. Greimas: "Pour une théorie du discours poétique", p. 10.

(16)

(17) U. Eco: L'oeuvre ouverte, p. 43.

(18) T. Todorov: Poétique, pp. 17-18.

(19) T.A Van Dijk: "Le texte: Structures et fonctions", p. 67.

(20) S. Zolkiewsky: "Poétique de la composition", p. 220.

(21) (22) (23) Y. Lotman: La signification modélisante, pp. 197-199.

(24) Aristote: Poétique, p. 40.

(25) محمد بنيس: "بيان الكتابة"، ص 29.

(26) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 113.

(27) م. س، ص 41.

(28) محمد بنيس: "بيان الكتابة"، ص 29 - 30.

(29) م. س، ص 31.

(30) الصولي: أدب الكتاب، ص 42.

(31) محمد بنيس: "بيان الكتاب"، ص 31.

(32) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 29.

(33) R. Laufer et D. Scavetta: Texte, Hypertexte, Hypermédia, p. 18.

(34) Ibid.

(35) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 143.

(36) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 144.
(37) م. س، ص 144.

I - عتبة النص

من المهام الأساسية في دراسة النص هي تحليل علاماته التشكيلية والبنيوية التي تميّزه عن غيره من أنماط التواصل ويتحدّد الإطار النصي كما وصفه لوتمان بطرفي النص وهما البداية والنهاية، هاتان العلاماتان تساعدان على معرفة حدود بداية النص (أي أين ينتهي العالم الموضوعي ومن أين يبدأ النص؟). كما أن هاتين العلامتين تقومان بدور الفصل بين النصوص الأدبية المختلفة.

وتمارس بداية النص - أو عتبة القراءة - تأثيراً خاصاً على القارئ وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه. وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء تشدّ القارئ إلى النص وتجعله يتابعه إلى النهاية. وعلى عكس ذلك فإن البداية الرديئة حتى وإن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص وتصرفه عنه ليتفادى المسار النصي الشاق.

وقد تحدّثت كتب البلاغة العربية الكلاسيكية عن هذه القضية وجمالياتها وآثارها على القارئ/ المتلقي وانتهت إلى إعداد قائمة تتعلق بالبدايات الحسنة والبدايات السيئة. هذه القضايا مطروحة بعمق وإطناب في كل كتب البلاغة.

وبداية النص لا تعتبر قضية شكلية/ بنيوية ولكنها تقوم بوظيفة أخرى تتمثّل في إخبار القارئ عن الجنس الأدبي والمتن المرجعي لهذا النص، وتقاليد الكتابة المتعلقة بفترة معينة وكذا حول العلامات الثقافية التي تؤطر النص وتوجّه دلالاته، وبالتالي فهي تفتح "أفق الانتظار" كما يقول أصحاب نظرية القراءة.

وبهذا المعنى فإن بداية النص "هي مكان الانفتاح الذي لا يتحدّد معناه إلاّ مع العتبة الأخرى (النهاية)، التي تصرفه إلى العالم والتي تغلقه وتفتحه في الوقت ذاته"[1] أي أن البداية تفتح النص على مرجعيات الجنس الأدبي ومخزون الأفكار والقواعد المتحكمة فيه والتي تستمدّ شريعتها من النموذج النصي المهيمن. كما أن البداية تغلق النص على ذاته وتعطيه طابع الاستقلالية عن غيره من

النصوص الأخرى. ومن البداهة أن نلاحظ أن بداية كل نص هي وحيدة وغير قابلة للتكرار عدا بدايات السرد الشعبي والمقامات وبعض الأجناس الصغرى.

تمثّل البداية بالنسبة للقارئ عقداً (ميثاقاً)، وبالنسبة للكاتب بروتوكولاً. ومن خلال كل بداية تتحدّد صيغ هذا العقد سواء كانت أخلاقية أم أدبية أم ثقافية، ومنذ البداية يعرض النص عناصره الأساسية التي تبرمج طريقة تلقيه. وقد لاحظ "كلود دوشيه" بالنسبة للنص السردي "أن بلاغة الافتتاح في القصص الواقعي تضمن - وبأقل تكلفة - عرض عناصر الحكاية: الفضاء، الزمان، شارات السرد، الشخصيات وكل ذلك وفق إجراءات مشفرة تسبق طقوس العبور من حقيقة (العالم) إلى حقيقة أخرى (النص)[2]. وقد استخرج الباحث هذه العناصر من بداية رواية "جيرمينال" لإميل زولا.

إن بداية النص غالباً ما تكون مؤشراً على وجوده وهويته، وتساعد على حل قضايا العملية الأدبية التي يطرحها النص وتجيب عن التساؤل لماذا انتهى النص بهذه الطريقة في حين أنه بدأ بكيفية معينة. وهذا ما يسمِّيه لوتمان بالوظيفة المنمذجة Modélisante حيث يقول "إن للبداية وظيفة منمذجة قاطعة، فهي ليست شاهد على وجود النص فحسب، ولكنها تعتبر بديل مقولة العلية المتأخرة"[3]. إن فكرة لوتمان هذه تشير إلى توجه النص في اتجاه واحد، أي نهايته. ولكن السياق العام الذي وردت فيه هذه الفكرة لا يعامل العلية وفق مقاييس "المنطق" التقليدي أي علاقة سبب بنتيجة ولكنه يشير إلى أن للنص الفني منطقه الخاص الذي يختلف عن المقولات المنطقية الأرسطية.

إن النصوص التي تتجاوزنا وتأسرنا هي النصوص التي تكون بداياتها عظيمة ومبهرة، والسؤال الذي يطرحه قارئ مفتون بنص معين من أين جاء هذا النص؟ ويرى لوتمان "أن النص منظّم ومتّجه ليس باتجاه نهايته، ولكن باتجاه بدايته. إن السؤال الأساسي "من أين جاء هذا؟ وليس "بأي شيء انتهى؟"[4] وذلك لأن النهاية مرسومة في البداية.

ومن الملاحظ أن البداية والنهاية في العمل الأدبي لا تطرح قضية جمالية/ بيانية بل قضية فكرية/ نفسية كما لاحظ ذلك ميشال فوكو عندما أحسّ بحرج كبير

أثناء إلقائه للدرس الافتتاحي "بالكوليج دوفرانس" حيث يقول: "أعتقد أن لدى الكثيرين نفس الرغبة في أن لا يبدأوا، نفس الرغبة، في أن يجدوا أنفسهم، عند بداية اللعبة، على الجانب الآخر من الخطاب دون أن يكونوا قد راعوا من الخارج ما يمكن أن يكون من تفرد ومن إثارة، وربما من أذى. تجيب المؤسسة على هذه الأمنية الشائعة بنغمة ساخرة، لأنها تجعل البدايات علنية ولأنها تحيطها بهالة من الاهتمام والصمت ولأنها تفرض عليها أشكالاً أضفي عليها طابع طقوسي، كما لو كانت تريد إثارة الانتباه إليه من بعيد[5].

إن البداية وفق هذا الطرح تبدو مرعبة إلى حدّ القلق، لأنها يجب أن تكون ضربة سيد ماهر وتحدّد مسار النص منذ بدايته.

ويتعامل النقد المعاصر والدراسات النصية مع بداية النص باعتبارها معبراً بين العالم الحقيقي وعالم النص، وفي الوقت نفسه "عتبة" للقراءة وقد رأى عبد الفتاح كيليطو أنه "خلال السنوات الأخيرة، في فرنسا، ظهرت دراسات انصبّت اهتمامها على بداية السرد (الكلمة الأولى، الجملة الأولى، الفقرة الأولى، الصفحة الأولى...) والتي تربط بين "عتبة" القراءة بعتبة الحكاية"[6].

إن النصوص التي تعلن عن بداياتها بطريقة صريحة ومثيرة، قد تطوّرت في ثقافات جعلت من هذه الممارسات هدفاً أساسياً واستراتيجية لتحديد مسار النص. ويرى لوتمان أن "النماذج الثقافية التي تبدو فيها البداية بطريقة مؤكدة وترتبط بشكل ما بظهور النصوص المحدّدة من وجهة نظر البداية فقط"[7].

وهذه الممارسات كانت منتشرة كثيراً في الآداب القديمة التي تهيمن عليها الثوابت Constantes الشكلية وخاصة في القصص الشعبي والنصوص الدينية والأدبية التي تتواتر فيها هذه الثوابت، والدليل على ذلك التراث السردي الذي تتكرّر فيه البدايات بطريقة طقوسية: مثل كان يا ما كان في قديم الزمان، يحكى أن، زعموا أن... وعن طريق هذه البدايات ومن خلال الممارسات والعادات القرآنية يعرف القارئ أنه أمام حكاية شعبية وليس أمام حكاية تاريخية أو مقالة صحفية. وهذه خاصية بنيوية حلّلها بعمق "فلاديمير بروب" حين لاحظ أن الحكايات الشعبية تبدأ عادة بعرض الحالة الابتدائية[8]. وهي خاصية ثابتة بالنسبة

لكل الحكايات مهما اختلف النموذج الثقافي.

وفي الثقافة العربية الكلاسيكية، نجد أن مجموعة "ألف ليلة وليلة" تبدأ كل حكاياتها بنفس البداية وتعاود ذلك بنفس الصيغة. وذلك لكي تفصل بين حكاية وأخرى. "في ألف ليلة وليلة" استهلالان متميزان: الأول تبتدئ به كل ليلة من الليالي، والثاني ما تبتدئ به كل حكاية من حكايات الليالي... فالأول (أي الليالي) له صيغة سردية واحدة متكرّرة هي: "قالت بلغني أيها الملك السعيد أن..." أما الثاني (استهلال الحكاية) فله قالب فني متميّز "اعلم أيها الملك السعيد..." أو "مما يحكى أنه في قديم الزمان"[9].

أما الشعر الجاهلي فقد عرف بنيته القارة وترتيب عناصره المضمونية، كما حدّد ذلك ابن سلام الجمحي، حيث تبدأ القصيدة بالوقوف على الأطلال ثم التغزل بالحبيبة، فوصف الراحلة ثم الصحراء وأخيراً التخلص إلى الغرض المراد طرقه. وقد "ربط العرب القدامى الاستهلال بالعصر الذي ينتمون إليه، بأفكاره وقيمه ودارس الشعر الجاهلي، مثلاً، يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذري بتركيبة المجتمع وتقاليده ونظمه، كما أن لها معاني نفسية وفكرية. ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلي تغيّر معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعي كان مسعى لتغيير الواقع الاجتماعي... فنجد ثورة أبي نواس على المستهل والمطلع القديم هي ثورة على مضمون الشعر والثقافة فتغيّرت تبعاً لذلك أغراض الشعر وبناءاته، وغدا ذلك كله جزءاً من مفاهيم التحديث"[10].

ونظراً لأهمية البداية في الشعر القديم واعتناء الشعراء بها عناية قصوى فقد اعتبروها عنصراً من عناصر الإبداع، ألم يقل أسامة بن منقذ "أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان". لذا صارت عنوان القصيدة. والقصيدة الشعرية القديمة تستمدّ تسميتها من مطلعها وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول (الصدر)، ولهذا عرفت ملحمة جلجامش في الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة "هو الذي رأى كل شيء ولأول مرة في تاريخ الأدب يصبح الاستهلال عنواناً"[11].

فالاستهلال إذاً، في سياق الثقافة القديمة، يتحوّل إلى عنوان. ومن معاني

العنوان العلامة، كما رأينا ذلك وتبعاً لذلك "تتحوّل الجملة الاستهلالية إلى علامة تلازم كل مفردات النص. وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها داخل البنية الكلية للنص، فيكتسب سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات"[12].

ومما يلاحظ أن البدايات المعلمة Marqué للنصوص تظهر بصورة واضحة في الثقافات الناشئة، "لأنه ليس من العبث أن نفترض أن البنيات ذات البداية المعلمة هي دليل على صغر سنّ الثقافة، المتحرجة من الإعلان عن نفسها، والتي بدأت، تدريجياً، تعي وجودها"[13]. وربما كانت هذه الملاحظة سليمة إلى حدٍّ ما، حيث نرى أن كل نصوص جنس أدبي معين، في الثقافة العربية القديمة - على الأقل - تكرّر نفس البدايات مثل: كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة، الشعر الجاهلي، المقامات...

وهذه الظاهرة غير متواترة في الآداب الحديث التي تعبّر عن النضج الأدبي والفني الذي وصلت إليه الإنسانية، ولذلك نادراً، ونادراً جداً، ما نجد نصين أدبيين لهما بداية واحدة، حتى ولو كتبا من طرف شخص واحد.

ويمكن أن نقول إن العكس تماماً هو الذي يحدث حيث تبدو النهايات متعدّدة، في النص الأدبي الحديث، ولا تعلن أية واحدة منها أنها البداية الحقيقية للنص، هذا باستثناء البداية الشكلية للنص. وقد "استطاعت الآداب الحديثة أن تحذف ما يتلاءم منها وروح التحديث المعاصر، وأن تجدّد فيما تبقى من تلك العناصر لامتلاكها بنى داخلية قابلة للتطور، وإن تخلق لها عناصر جديدة، هي بالضرورة جزء من التطور الإنساني الشامل"[19].

ورواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست تتكوّن من العديد من البدايات، كما يرى ذلك "جيرار جينت G.Genette" والتي يمكن أن تكون مقبولة من قارئ متعمّق ومتمعّن. وهذا يرجع إلى فنية هذه الرواية المركبة والبالغة التعقيد. وما يكون خصوصية هذه الرواية، هو بطبيعة الحال تعدد الذوات التي تتذكّر وبالتالي تعدد البدايات"[15]. وقد استخرج "ج. جنيت" ست بدايات من هذه الرواية الضخمة، حيث تمثّل الأولى البداية المطلقة (أي الشكلية) وهي

البداية التي يفتتح بها مارسيل بروست "كثيراً ما كنت أنام مبكراً..". البداية الثانية (وهي بداية السيرة الذهنية، ست صفحات من بعد البداية الثالثة بداية اشتغال الذاكرة اللاإرادية، بعد أربع وثلاثين صفحة. والبداية الرابعة بداية السيرة الذاتية الحَقيقية خمس صفحات من بعد ذلك. البداية الخامسة مائة وأربعون صفحة من بعد وتتكلّم عن حب "سوان" والولادة المتزامنة لمارسيل وجيلبرت. وأخيراً البداية السادسة وتأتي بعد مائة وخمس وتسعين صفحة و"هذه المرة تنطلق حركة السرد الذي لن يتوقف"[16].

وقد ركّزت البنيوية المتشدّدة والصارمة عند "غريماس" ومدرسته على البداية المطلقة، أي الجملة الأولى أو الموقف الأول الذي يبتدئ به النص السردي، أي البداية الفعلية للنص. وإذا كانت هذه الممارسة شائعة ومتواترة فهذا لا يعني أن البداية عنصر بنيوي أو مضموني يمكن الاستهانة به لأن "الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهم ذلك موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو السرد البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي"[17].

أما الكتابة الديوانية فإننا يمكن أن ندرجها ضمن النصوص الأدبية لأنها تحتوي على عناصر بلاغية لا يمكن الاستهانة بها، ولأنها، أيضاً، تعتبر بداية للنثر الفني في الأدب العربي. ولهذا فإن فضاءها الفني قد اتخذ شكلاً مميزاً. وتبدأ كل الرسائل بالبسملة ثم يأتي بعدها فصل الخطاب (أي أما بعد) ثم بعد ذلك مضمون الرسالة.

قال الصولي: "سألت أبا خليفة الفضل بن حباب الجرحي عن ابتداء الكتاب بسم الله الرحمن الرحيم. فقال: سأل ابن عائشة عبيد الله بن محمد بن حفص عن ذلك فقال حدثني أبي أن قريشاً كانت تكتب في جاهليتها "بسمك اللهمّ" وكان النبي ﷺ كذلك ثم نزلت سورة هود وفيها ؟باسم الله مجراها ومرساها؟ فأمر النبي ﷺ بأن يكتب في صدر كتبه "بسم الله" ثم نزلت في سورة الإسراء ؟قل ادعوا الله أو ادعوا الرحمن أياماً تدعوا فله الأسماء الحسنى؟

فكتب "بسم الله الرحمن" ثم نزلت في سورة النمل "إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم".

فجعل ذلك في صدر الكتاب إلى الساعة، وكتب بسم الله الرحمن الرحيم في أول كل سورة من القرآن إلاّ في أول سورة التوبة فإنه يروي عن عثمان بن عفان (رض) أنه قال لم يكتب بين الأنفال وبراءة بسم الله الرحمن الرحيم، والأنفال أول ما أنزل الله في المدينة وبراءة من آخره إلاّ أنها تشبهها وكقصتها وكان النبي ﷺ ربما تلا الآيات فيقول هذه مكانها في سورة كذا فاجعلوها تليها وهذا بفضل من الله عز وجل عليهم[18].

ومن هنا صارت هذه البداية (البسملة) مستعملة في كل المكاتبات الديوانية والإخوانية إلى يومنا هذا. وتستمدّ قوتها من الثقافة الإسلامية التي طبعت اللغة العربية والفكر العربي بطابع جديد وأغنته بعناصر فكرية وثقافية لم تكن معروفة قبل نزول القرآن الكريم.

ويحدّثنا أبو بكر الصولي بطريقة عجيبة عن صيغة توزيع النص على فضاء الورقة، ويعطينا التفاصيل والكيفيات الخاصة بذلك. إذ يقول: "يختار الكاتب أن يبدأ بكتاب بسم الله الرحمن الرحيم من حاشية القرطاس، ثم يكتبون الدعاء من تحته مساوياً ويستقبحون أن يخرج الكلام عن بسم الله الرحمن الرحيم فاضلاً بقليل ولا يكتبونها وسطاً ويكون الدعاء فاضلاً وإنما يفعل ذلك بالتراجم. ومن الكتاب من يرى أن يجعله وسطاً في وسط الكتاب بعد انقضاء الدعاء الثاني والتاريخ إذا احتاج إلى تبيين نسخة كتاب متقدم أو حساب ليفرّق بين منزلته من صدر الكتاب وعجزه"[19].

أما فصل الخطاب فإنه يفصل بين البسملة والدعاء ونص الخطاب ويمكن اعتباره حدّاً فاصلاً بين نصين "يروي أن أول من قال "أما بعد" داود عليه السلام وأن ذلك فصل الخطاب الذي قال الله عز وجل: ﴿وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾".

وقال الشعبي فصل الخطاب الذي أعطيه داود عليه السلام "أما بعد" فمعنى فصل الخطاب على هذا أنه إنما يكون بعد حمد الله أو بعد الدعاء أو بعد قولهم

من فلان بن فلان إلى فلان. فيفصل بين الخطاب المتقدّم وبين الخطاب الذي يجيء بعد ولا تقع إلاّ بعدما ذكرناه[20].

وفصل الخطاب ككيفية في تشكيل فضاء النص وترتيب وحداته البنيوية والمضمونية يمكن اعتباره مفهوماً إجرائياً/ شكلياً. ولكنه في المجال الأصولي يتّخذ بعداً دلالياً آخر "والذي عليه أكثر الفقهاء في فصل الخطاب أنه فصل الحكم والقضاء. وقال الضحاك بن مزاحم: فصل الخطاب، العلم بالقضاء"[21]. وانتقال المفهوم من حقل ثقافي إلى آخر دليل على تكامل الثقافة العربية الإسلامية.

والعناصر الثلاثة التي تكون بداية الرسالة: البسملة والدعاء وفصل الخطاب يمكن أن نعتبرها بدايات، تتواتر في كل الرسائل ونجدها تتكرّر بالصيغة نفسها، وبوضعيتها أيضاً (المكان) لتعطي للرسالة فضاءً خاصاً له حدوده المعلومة. أما ما يأتي بعد هذه البداية فإنه متغير حسب الشخص الذي تكتب إليه الرسالة والغرض من كتابتها.

وفي ختام حديثنا عن البداية باعتبارها مكوناً من مكونات فضاء النص وبعد تحليلنا ومناقشتنا لأهم تجلياتها يتعيّن علينا الآن تحديد وظائفها. وحسب ياسين النصير فإن للبداية وظيفتان:

- "الأولى جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد وشده إلى الموضوع، فضياع انتباهه تضيع الغاية... وجلب الانتباه يتمّ بأدوات كلامية حسنة وبأسلوب تعبير مثير وبعد ذلك من أخص أسباب النجاح"[22].

هذه الوظيفة لا أعتقد أن فيها شيئاً جديداً، لأن البلاغة العربية القديمة قد تناولتها كثيراً وبأسلوب أعمق محدّدة بذلك أصولها وغاياتها. إذ لا يخلو أي كتاب من الكتب البلاغة أو النقد القديم، وهذا لتداخلهما، من الحديث عن "حسن الابتداء".

ولكن مع ذلك، نجد أن ياسين النصير قد تحدّث عن ذلك بطريقة أعمق في سياق آخر عندما قال "إنه ما من شيء يحدث في النص إلاّ وله نواة في الاستهلال. فهو بدء الكلام وبدء التأسيس... فهناك البدايات المحدّدة بمعناها

الداخلي للعبارات، بدايات مغلقة، ومثل هذه البدايات لا تؤسس أرضية صالحة لقيام نص عليها، وهناك بدايات متجاوزة لنفسها، بدايات تخلق أرضية لقيام النص، إنما هي أشبه بالتربة التي احتضنت الجذور[23]. هذه الملاحظة حول طبيعة البداية ووظيفتها دقيقة، إلاّ أن بلاغة صياغتها تفقدها الكثير من العمق المعرفي، حيث تخفي وراء المجازات الكثير من الثغرات الفكرية.

أما الوظيفة الثانية فهي التلميح بأيسر القول عما يحتوي النص... الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي"[24]. وهذه الوظيفة تقترب من تعريف أرسطو لبداية النص باعتبارها تكون هي المبدأ وترتبط بباقي أجزاء النص. وهذه الوظيفة لا يمكن عدّها بهذه الصفة، لكنها تعبير وتحديد عن طبيعتها.

وهذه الفكرة وضّحها الدارس، لاحقاً، إذ رأى أن "الاستهلال مبتدأ يستوجب خبراً. وإذا ألغي الخبر لا يصبح الكلام مبتدأ. والخبر الجيد هو الذي يصاغ من فاعلية المبتدأ. وأن المبتدأ الجيد لا يصحّ مبتدؤه إلاّ بخبره هو"[25]، أي أن البداية هي المبتدأ (المفهوم النحوي) ومتن النص هو خبره، أي الجزء الذي يعلن عن مضمون خبره بشيء من التوضيح.

وهكذا نستنتج أن البداية في العمل الأدبي تعتبر بمثابة المولد للعديد من الدلالات التي تمتدّ على مستوى فضاء النص، وهي بهذه الصفة تشبه المولد والذي ينتشر منه عدد لا يحصى من الدلالات.

الهوامش

(1) Cl. Duchet: "Idéologie de la mise en texte", p. 95.

(2) Cl. Duchet: "Idéologie de la mise en texte", p. 95.

(3) Y. Lotman: Structure du texte artistique, p. 304.

(4) Ibid.

(5) ميشال فوكو: نظام الخطاب، ص 8.

(6) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، ص 10.

(7) Y. Lotman: Structure du texte artistique, p. 305.

(8) V. Propp: Morphologie du conte, p. 36.

(9) ياسين النصير: الاستهلال/فن البدايات في النص الأدبي، ص 86.

(10) م. س، ص 13.

(11) م. س، ص 39 - 40.

(12) م. س، ص 33 - 34.

(13) Y. Lotman: "La signification modélisante...", p. 200.

(14) ياسين النصير: الاستهلال...، ص 70.

(15) G. Genette: Figures III, pp. 88-89.

(16) Ibid.

(17) ياسين النصير: الاستهلال...، ص 15.

(18) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 31 - 32.

(19)

(20) م. س، ص 36.

(21) م. س، ص 39.

(22) ياسين النصير: الاستهلال...، ص 22.

(23)

(24) م. س، ص 16.

(25) م. س، ص 23.

(26) م. س، ص 27 - 28.

II - نهاية النص

إن نهاية النص إذ تمكّننا من رسم حدود إطار النص وانغلاقه على ذاته بما هو بنية لها خصوصيتها واستقلاليتها عن البنى اللغوية والتواصلية الأخرى. وقد كانت النهاية موضوع نقاش طويل وجدل حادّ في الفكر اللاهوتي المسيحي والفكر الفلسفي: فالنهاية هي توقف تاريخ مجتمع معين، وهي موت شخص وتوقف حركته، وهي الوصول إلى طرف المسار السردي..

وإذا كانت البداية مهمة، فإن النهاية، التي تمثّل الطرف الآخر/الأخير للنص، يجب أن تكون مُعلَّمة وتقوم بدور الحدّ البنيوي الذي يرسم حدود نص معين. وهناك ظاهرة ملفتة للنظر في الأدب الحديثة هي أنها تأخذ تنوعات كثيرة، فهي نهاية مفتوحة أي قابلة للتأويلات العديدة، كما أنها نهاية احتياجية على موقف معين. وقد خصّص "فرانك كرمود" لهذه القضية كتاباً كاملاً أسماه "الإحساس بالنهاية" وكرّسه للبحث في مفهوم النهاية في الفكر الفلسفي الغربي وتأثيره على مفهوم النهاية في الرواية المعاصرة، وخاصة الرواية الوجودية والرواية الفرنسية الجديدة.

وقد لاحظ "فرانك كرمود" أن نهاية الرواية لا تعني عجز الروائي عن مواصلة السرد ولكنها تعني أنه يريد أن ينهي روايته كبديهية وكمتتالية مترابطة من الأحداث تسير نحو نهاية معلومة. لأن السرد لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية وكل تأجيل في النهاية هو في حقيقة الأمر خضوع لإحراجات فنية. وفي هذا السياق فإن النهاية تعادل التوقع[1]. وهذا يعني أنها جزء من مجموعة من التوقعات التي تحملها الأحداث سواء كمضامين أو كعلاقات. لأن النهاية لا تعني حتماً موت الشخص ولكنها تعني نهاية حدث أو حالة انطلاق جديدة.

وتعتبر "كريستيفا" أن النهاية هي من خصوصيات النص، وهي "العلامة البنيوية التي تحدّد النص كخصوصية أساسية لهذا الموضوع الذي تعتبره ثقافتنا

منتوجاً منتهياً وقابلاً للاستهلاك"[2]. وتؤكّد كريستيفا على النص باعتباره شيئاً قابلاً للاستهلاك.

ولكي تتمّ له هذه الصفة فإنه يجب أن يكون منتهياً. إن عملية التداول والاستهلاك لا تتمّ إلاّ على الموضوعات المتقنة النهاية. وهذا يناقض ما قلناه عن البدايات العلنية والصارخة في النصوص العربية القديمة.

وقد لاحظت جوليا كريستيفا من جهة أخرى أن النهاية هي خاصية من خصوصيات كل ثقافة. وترتبط هذه البناءات أساساً بالممارسة الاجتماعية والثقافية للنصوص وطرائق تقبلها. تقول: "إن إنهاء الرواية باعتبارها سرداً هي قضية بلاغية تتمثّل في أخذ الفكرة المغلقة للرمز الذي افتتحه. أما إنهاء الرواية باعتبارها حدثاً أدبياً (أي فهمها باعتبارها خطاباً أو علامة) فهو من شأن الممارسة الاجتماعية"[3].

وغير بعيد عن هذا الفهم للنهاية من حيث هي تعبير عن الرقي الاجتماعي ودخول الأدب في نظام اجتماعي وثقافي جديد، فإننا نلاحظه يقول: "إن البنيات ذات النهاية المعلمة هي نتيجة ثقافة نضجت شروطها واكتملت، حيث تكون داخلية ولها وعي تراجيدي"[4]. ونرى أن النصوص ذات النهاية المعلمة Marquée هي خاصية الثقافات التي بلغت درجة من الوعي والنضج المرتبط بالرقي الاجتماعي، وهذه الظاهرة نجدها بارزة في الأدب الحديث والمعاصر. وهو عكس النصوص ذات البداية المعلمة والتي تطوّرت في الثقافات الناشئة والقلقة التي تعبِّر عن مرحلة متقدّمة من مراحل الإنسانية وخاصيتا البداية والنهاية، كما رآهما لوتمان، يمكن أن تكونا معيارين شكليين لوضع النص في سياق سوسيو - تاريخي محدّد ولإرجاعه للنموذج الثقافي الذي أنتجه.

بهذا المفهوم يتحوّل تاريخ الأدب، إلى تاريخ لمختلف النصوص الثقافية، وبذلك يمكن للباحث أن يصوغ دراسة نوعية (تيبولوجيا) للنصوص عبر عصور مختلفة وذلك في العديد من الثقافات اعتماداً على بداياتها ونهاياتها. وتساعدنا هذه التيبولوجية على إعادة بناء تاريخ الأداب، ليس اعتماداً على أحداث خارجية، ولكن على مختلف التجليات النصية. وهذه الممارسة يمكن أن تكون

حقلاً للمقارنة بين ثقافتين أو مجموعة من الثقافات. وتمكّننا من استخراج الثوابت، الشكلية في كل ثقافة ودلالات ذلك. وهذا النوع من الدراسة، يسمح لنا بمتابعة تطور الأجناس الأدبية في الثقافات المتباينة من تحولات، وبنيات، ومتغيرات شكلية أو مضمونية.

من هنا نستطيع أن نستخرج الفرق بين النصوص الأدبية القديمة والنصوص الحديثة فالأولى تتميّز ببداياتها المعلمة حيث يكون النص مبرمجاً منذ بدايته وتكون النهاية مرسومة سلفاً. أما في الثقافة الحديثة فإننا نجد النصوص مبرمجة حسب نهايتها، حيث تكون نهاياتها معلمة وحاسمة في تحديد دلالات النص، لأن النص هو مغامرة كتابية لا تعرف دلالتها إلاّ مع نهايتها.

وتعتبر الرواية أكثر المنتوجات الثقافية انتشاراً في وقتنا الحاضر حيث تتشكّل نهايتها تشكيلات مختلفة. وهذا ما جعل "جورج لوكاتش" ينعت هذا العصر بـ "عصر الرواية" حيث تتدخل أنواع مختلفة من النصوص وتتمفصل النهاية في الطبقات المختلفة للنص الواحد. من هنا يمكن أن نتساءل: ما هي النهاية؟ هل هي نهاية النص أي العلامة الشكلية للفراغ منه؟ أم هي نهاية الكتابة التي أخذت مداها عبر فضاء النص؟ وهل تعني النهاية أو موت البطل مولداً ومنظماً لأحداث الرواية. هذه الأسئلة يمكن أن تجد إجابتها من خلال مواجهة عينة من النصوص أو متن نصي محدّد.

وفي النصوص الأدبية الأكثر كثافة يمكن أن نحدُد (أو نستكشف) نهايات عديدة، حيث يمكن أن نحدُد لكل مستوى نهايته لأن كل مستوى يملك نهاية تجريدية ممكنة يحدّدها من خلال مرجعيته الثقافية وأدواته الإجرائية والمنهجية والدراسة الشكلية العميقة ترى أن النهاية هي علامة توقف النص عن الاشتغال وتتمثّل في آخر جملة أو آخر حدث يتوقف عنده القارئ.

والنصوص الأدبية التي تكون فيها الدلالات مبنية على طبقات تبدو النهاية فيها افتراضية وليست حقيقية كما هي الحال في الدراسات الشكلية حيث يقترح المحلل نهاية معينة وذلك لأغراض منهجية وعلمية. ومن هنا يمكن أن تتعدّد النهايات بتعدد مستويات التحليل وهذا عكس النصوص العلمية والإيديولوجية

(فلسفية، فكرية، سياسية) التي تكون فيها نهاية الفكرة/الطرح متطابقة مع نهاية النص وعلامة على الفراغ من طرح الفكرة وعرضها وتحليلها. وهذا يعود إلى طبيعتها المبنية على مطابقة الدال لمدلوله.

وإذا كانت البدايات مؤرقة - كما لاحظنا ذلك - فإن النهاية مرعبة، لأنها آخر الكلام ونهاية كل خطاب. ولهذا نرى أن ميشال فوكو قد أحسّ بهذا الرعب، بعد أن أحسّ بوجل كبير أمام بدء الكلام، ولذلك يقول: "وإني لأفهم الآن بصورة أحسن سبب شعوري بالكثير من العسر عندما بدأت الحديث. وأعرف الآن من هو الصوت الذي وددت أن يسبقني وأن يدعوني للحديث وأن يقطن في خطابي الشخصي. ولأني لأعرف الآن كم كان مرعباً أن أتناول الكلمة، لأني أتناولها في هذا المكان الذي استمعت فيه إليه، حيث لم يعد هو موجوداً ليسمعني"[5]. وضمير الغائب الذي يشير إليه الخطاب هو أستاذ ميشال فوكو "جان هيلوبوليت". ولكن ما يهمّنا في هذا السياق هو الرعب الذي أحسّه إزاء النهاية، لأنها بالنسبة إليه منتهى الرعب وخاتمة البدايات.

ونظراً لأهمية النهاية فقد أولتها البلاغة العربية غاية استثنائية، لأنها آخر ما يبقى في الأسماع، كما يقول ابن رشيق. ولهذا أعطوا مواصفات معينة حتى تقوم بوظيفتين مزدوجتين: الأولى هي انغلاق النص على نفسه باعتباره منتوجاً لغوياً مكتفياً بذاته، ومستقلاً عن غيره من النصوص. والثاني هي آخر ما يقرع ذهن السامع/القارئ فتترك لديه الأثر الحسن. وهو ما يسمَّى "حسن الانتهاء".

وقد وصف أحمد الهاشمي الانتهاء في كتابه "جواهر البلاغة" قائلاً: "أن يجعل المتكلم آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك، صحيح المعنى، مشعراً بالتمام حتى تتحقّق براعة المقطع بحسن الختام. إذ هو آخر ما يبقى منه في الأسماع وربما حفظ من بين سائر الكلام لقرب العهد به"[6]. وهذه المواصفات التي أعطاها النقاد والبلاغيون بخصوص النهاية نجدها في النهايات الجيدة، وقد عيب على الكثير من الشعراء عدم الالتزام بها وعُدَّ ذلك عيب من عيوب الشعر.

وفي "الكتابة الديوانية" نجد نهايتين بدل نهاية واحدة. النهاية الأولى هي نهاية نص الرسالة، أي مضمونها أما النهاية الثانية فهي تاريخ الكتابة وهو عكس

التقليد الحديث حيث يكتب التاريخ في بداية الرسالة وعلى الجانب الأيسر من الكتاب. ونجم عن هذا الاختلاف نظامان في التاريخ: فالتاريخ الحديث يؤرخ باليوم سواء كان ميلادياً أو هجرياً، أو بهما معاً. مع فصلهما بعبارة "الوافق لـ . . .".

أما التاريخ بالليلة فإنه يكتب في نهاية الخطاب وفي أسفل الصفحة. وهذا النظام يشبه نظام تاريخ اللوحة التشكيلية حيث يوضع الإمضاء إلى جانب التاريخ في أسفل اللوحة باعتبارها نصاً يجب أن يُمضى. والإمضاء حتى في النظام إداري الحالي يأتي في نهاية النص.

ويعلّل أبو بكر الصولي هذه الممارسة في إنهاء نص الرسالة بقوله: "وغلبت العرب الليالي على الأيام، لأن ليلة الشهر سبقت يومه ولم يلدها وولدته(*) ولأن الأهلة لليالي دون الأيام، وفيها دخول الشهر، وما ذكرهما الله عز وجل إلاّ قدم الليالي". قال الله تعالى: ﴿وَوَاعَدْنَا مُوسَى ثَلَاثِينَ لَيْلَةً وَأَتْمَمْنَاهَا بِعَشْرٍ فَتَمَّ مِيقَاتُ رَبِّهِ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً﴾. وقال: ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّام حُسُومًا﴾. وقال: ﴿يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ﴾. وقال جل اسمه: ﴿سِيرُوا فِيهَا لَيَالِيَ وَأَيَّامًا آمِنِينَ﴾. لذلك نلاحظ أن التاريخ بالليالي مصدره شرعي ديني. وأن التاريخ بالأيام الشمسية - ربما يعود إلى تقليد مسيحي - (؟؟).

لذلك فإن العرب قد أرخوا بالليلة "فإذا رأوا الهلال أول ليلة كتبوا: "وكتب ليلة الجمعة غرة كذا ومستهل شهر كذا ومسهل شهر كذا" لأنهم يقولون استهل الهلال وأهل الهلال ولا يقولون هل ولا أهل ولا استهل"[8]. ولهذا فإنهم أرخوا بالليلة ولم يؤرخوا باليوم. وعنصر التأريخ الذي يبدو كعنصر مكوّن لإطار النص نجده يغيّر موقعه حسب العصر. فإذا كان في القديم يمكن عدّه من عناصر النهاية، فإنه يعتبر في العصر الحديث من مكونات البداية. وهذه الملاحظة لها دلالة عميقة في التأريخ للنصوص الأدبية، بالإضافة إلى ارتباطه بتقليد مأخوذ من المرجعية الثقافية والحضارية العربية.

(*) وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ [سورة يس، الآية 37].

الهوامش

(1) ف. كرمود: الإحساس بالنهاية، ص 14 - 15.

(2) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse, p. 76.

(3) Ibid., p. 79.

(4) Y. Lotman: "La signification modélisante...", p. 200.

(5) ميشال فوكو: نظام الخطاب، ص 50 - 51.

(6) ياسين النصير: الاستهلال...، ص 67.

(7) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 180.

(8) م. س، ص 181.

المحاولات التنظيرية التأسيسية

I - في مفهوم النّص

من عيوب الفكر العربي مرضه بالمماثلة والمطابقة مع النظم المعرفية والرمزية التي ينتجها الآخر (الغرب)، وتبنّيه للأنماط السلوكية والفكرية التي تفرزها تصوارته وأنظمته العقلية ورؤيته للعالم. والسبب الأساسي في ذلك يعود إلى غياب التراث في حياتنا - على الأقل في الجزائر - وعدم وجود سيولة في تدواله - على الرغم من حضوره في وعينا ولاشعورنا.

إن قراءتنا للتراث لا تعني حفظ مجموعة من "الأخبار" وشذرات من النصوص الشعرية والخطب البليغة للتلويح بها بمناسبة وبغير مناسبة، بل تمثّله وقراءته من الداخل لأن: "التفكير بواسطة ثقافة ما، معناه التفكير من خلال مرجعية تتشكّل إحداثياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها، وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل بل والنظرة إلى العالم، إلى الكون، والإنسان كما تحدّدها مكونات تلك الثقافة"[1].

إن قراءتنا للتراث قراءة غير واعية، فهي إما انتقائية أي تبحث عن "شواهد" تؤيّد هذه الفكرة أو تلك، أو تدعم فكرة على حساب أخرى دون الأخذ بعين الاعتبار اختلاف السياقات أو حتى تناقضها. أو أنها قراءة سلبية ومستلبة لا ترى فيه إلاّ مجموعة من الانتكاسات والإحباطات وبالتالي فهي تتسلّح بأدوات معرفية تحليلية مستوحاة من النظم المعرفية الغربية مع إهدار كل قيمها الفكرية والإجرائية لأن لها خصوصيتها وسياقها المحدّدين والنابعين من مغايريتها للثقافات الأخرى.

إن الذي زاد شعور الفكر العربي حدّة بالإحباط هو تعرضه لتحدي الثقافة الغربية - لأسباب حضارية واقتصادية - وهيمنة هذه الثقافة على كل القطاعات

المعرفية والاقتصادية، بما في ذلك هيمنتها على الخطاب والأنظمة الرمزية - لامتلاكها لوسائل الاتصال وتنوعها وسيولة الإعلام لديها.

وهذا ما جعل من الفكر العربي فكراً عاجزاً عن التواصل، لأن هذا الوضع جعله يقف موقف المتقبل والمستهلك للإنتاج الفكري الوافد عليه من الغرب.

إن هيمنة الثقافة الغربية على الشعوب المغلوبة على أمرها جعلها تشهد تفكيكاً و"تحليلاً" لثقافاتها المحلية التي فقدت كل قيمها الحضارية بعد أن أفرغت من محتوياتها العقلية والروحية وأزيحت إلى الهامش البعيد الذي لا يملك أي تأثير على المركز "إن الحدث الأكثر أهمية على الصعيد الثقافي العالمي هو دون شك، منذ قرن على الأقل بالنسبة لأغلبية أمم الأرض، صعود الثقافة الغربية، بكل ما تنطوي عليه من قيم روحية ومادية ومنظومات علمية وأسطورية ورمزية إلى مصاف الثقافة السائدة التي تشكّل مصدراً للحضارة"[2]. وهذا ما جعل إيمان الشعوب الضعيفة يزداد حدّة "بعجزها وفقر ثقافتها"[3]. ويعود هذا إلى عدم مشاركتها في العطاء الحضاري وخضوعها لتحديات ظرفية.

إن تذبذب الفكر العربي الذي فقد انسجامه الداخلي بفعل التحديات الحضارية والفكرية المفروضة عليه، يعود إلى علاقتنا بالتراث، إذ "لا بدّ من الاعتراف بأننا لم نتمكّن بعد من ترتيب العلاقة بين أجزاء هذا التراث من جهة، وبينه وبيننا من جهة أخرى بالصورة التي تجعله يؤسس ذاتنا العربية وفق متطلبات العصر"[4]. لأن الثقافة الغربية المهيمنة تريد "حل جميع الثقافات الأخرى واستبدالها بثقافة واحدة شكلاً ومضموناً"[5]. وتجعل الثقافات الأخرى تدور فلكها بعد تجريدها من قيمها الفكرية والروحية، وإحالتها إلى عناصر عجائبية وتزيينية (تحف). وهذا ما جعل شلّة من مثقفينا الذين تعرّضوا إلى العنف الثقافي والفكري الغربي يدّعون "عجز اللغة العربية عن مسايرة العالم المعاصر، أو عجز العقل العربي وسحريته أو فقر الثقافة العربية وافتقادها للعناصر العقلانية والعلمية"[6]، فمنهم من دعا إلى التخلي عن النحو العربي وقواعده (الماغوط) ومنهم من تهجّم على حرمة الخليل (جماعة شعر) ومنهم من نادى استبدال العامية بالفصحى (سعيد عقل...) ومنهم من نادى باستبدال العقل العربي

بالميكانيزمات الحضارية الغربية (مثل سلامة موسى) وحتى الجابري الذي تبنّى مشروع نقد العقل العربي وإعادة تقويمه يقول عنه "إنه عقل بياني فقهي" أي يعتمد في مجمله على اللغة والبيان آلته الوحيدة هي القياس. و"طريقة العربي، سواء في الفقه أو النص أو الكلام... هي طريقة واحدة تقوم على نفس الآليات والميكانيزمات التي تقوم عليها طريقة الفقهاء"[7].

ومن هنا كان وعينا بضرورة تحديد المفاهيم وضبطها مع تبيان طريقة اشتغالها وتحليل آلياتها وهو ضرورة ملحّة لأنها تساعدنا أولاً على العودة إلى الذات واستقراء مكوناتها ومحددات خصوصيتها، ومن جهة ثانية تساعدنا على تجاوز الخلط - العمدي أو عن جهل - للمفاهيم وانعكاس ذلك على المناهج التي نتعامل معها أو النصوص والخطابات التي نقاربها. وذلك لأن المعرفة اليوم تبدو "معرفة مفاهيم أكثر مما هي معرفة أشياء، وتبدو المفاهيم منتظمة في سلاسل تتصل أحياناً وتنفصل أحياناً أخرى، وتبدو منتجة لبعضها بعضاً وكأنها في غفلة تامة مما يوجد حولها وكأنها في استقلال تام عن كل سلطة دون سلطتها"[8]. من هنا نستنتج أن العنف الذي يتعرّض له الفكر العربي هو عنف المفاهيم - وفي الأدب خاصة مع المناهج الحديثة من بنيوية إلى سيميائية إلى تفكيكية حيث يكثر تداول المفاهم المأخوذة من العلوم التطبيقية من رياضيات وفيزياء وبيولوجيا وإعلام آلي أو مأخوذة من الفلسفة والمنطق والميتافيزيقيا... كما تمارس المفاهيم أيضاً سلطة سحرية وعنيفة وتصير غاية في حدّ ذاتها ولذاتها أو زينة للتباهي. وهذا ما نجده جلياً عند النقاد العرب الذين بهرتم المصطلحات البنيوية التي راحوا يوظفونها بسخاء دون مراعاة لسياقاتها المعرفية وأسسها الفكرية فتحوّلت بعض النصوص - في بداية الثمانينات خاصة - إلى شبكة من المفاهيم غير الوظيفية مما زاد من حدة الإحباط عند القارئ العربي وشعوره بالتخلف وبالمقابل زاد إعجابه بالثقافة الغربية وتقديره لها.

ويستخلص عمر الشارني أن المعرفة "وخصوصاً في الفترة المعاصرة، لا تبحث عن الأشياء، ولا تكاد تتوجّه نحو المواضيع، لأنها، قبل إن تصل إليها، يجب عليها أن تبلور الأدوات التي تسمح لها بتناولها. إذ لا يمكن لها الوصول

إلى موضوع ما إلاّ من خلال الأدوات التي تنتجها وتضعها لبلوغه، سواء منها الأدوات النظرية أو العلمية"[9].

ومن هنا كان إحساسنا بضرورة البحث في مفهوم النص وبحث السياقات التي ورد فيها وما أحاط هذا المفهوم من غبن في الدراسات الأدبية والفكرية المعاصرة التي تتعامل معه كمنتوج جاهز أو كمسلمة لا تناقش. وكانت عودتنا إلى التراث وإلى علم الأصول خاصة للبحث في حفريات المفهوم وتفكيك الآليات التي يشتغل ضمنها. وكانت مفاجأة الاكتشاف دافعاً للتعمق والبحث عن المزيد من المراجع ومقابلة المفاهيم والخطابات مع بعضها البعض لاكتشاف المنطق الداخلي الذي يحكم هذا المصطلح ونمط اشتغاله وإجراءات توظيفه.

إن مفهوم "النص" كما ورد في الثقافة العربية الإسلامية لم يأتِ معزولاً ولكنه جاء ضمن منظومة مفاهيمية متكاملة ومتداخلة، لذلك فإنه يصعب علينا توضيحه دون العودة إلى فحص مكونات عناصر تلك المنظومة المعرفية وكذا بحث المرجعية الثقافية التي يتحرّك في دائرتها. وتوضيح هذا المفهوم - من الناحية الإجرائية على الأقل - يتطلب منا فحص المفاهيم الأخرى التي تتحرّك في فلكه والتي لا يتوضّح بدونها. وهذا يحتّم علينا أن ننظر إليها ضمن نظامين مختلفين ولكنهما في النهاية متكاملين:

- النظام الأول هو علاقة مفهوم "النص" بالمفاهيم الأخرى التي تشتغل في نفس السياق وتتناوب معه في المواضع.

- النظام الآخر هو علاقة مفهوم "النص" بالثقافة والحضارة والخطابات التي تناولته أو التي اشتغل ضمنها، ثم في مرتبة ثانية كيف يمكن أن نستثمر هذه المفاهيم في حياتنا الثقافية المعاصرة دون السقوط في محاكاة الماضي والعودة العنيفة إليه أو الاستغناء عن البحث في قضايا أخرى لها علاقة بهذا الموضوع.

ولكن كيف يتمّ إنتاج أو توليد المفهوم، أي مفهوم؟؟

إن إنتاج أو بناء أي مفهوم، مهما كان المجال الذي سيطبّق عليه، ومهما كان مجال نشاطه يجب أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية اللغة ونظامها التركيبي والدلالي حتى يحافظ على انسجامه الداخلي ويصير قابلاً للانتقال والتنقل داخل

لغة مخصوصة ونظام بياني محدّد. والمفهوم ليس شرطاً أن يكون كلمة واحدة فقد يكون كلمتين أو جملة حتى يفي بالغرض المنوط به.

ومن شروطه الأساسية أن يكون أولاً دقيقاً (في غاية الدقة) حتى لا يتحوّل إلى خطاب إنشائى مائع وأن يكون ثانياً موجزاً حتى يتسنّى تداوله وتوظيفه في السياق الذى حدّدته الجماعة اللغوية.

وعموماً فإن توليد وإنتاج أى مصطلح مهما كان لا يمكن أن يتجاوز الجذر اللغوي الذي يولد منه حتى يكون منسجماً مع نظام اللغة وعرف متداوليها. ولهذا يجب أن يحافظ على علاقة معينة مهما كانت بعيدة مع جذره اللغوي (أي المادة اللغوية في علاقتها مع دلالاتها المركزية). فالمصطلح بهذا المفهوم لا يمكن أن يتجاوز الجذر اللغوي. إن أية كلمة يمكن أن تتحوّل إلى مفهوم أو مصطلح متى تواطأ متداولوها على ذلك[*]. فالكلمة يمكن استعمالها في سياقات مختلفة وحتى متناقضة كما هو الحال في اللغة الشعرية، ومستعمل اللغة غير ملزم بالوفاء لسياق محدّد أو معين. أما في المصطلح فإن تحديد السياق يصير ملزماً (بضم الميم وكسر الزاي) وعلى مستعمله أن يحترم ذلك إذا وقع إجماع.

وليس شرطاً أن يبقى المصطلح جامداً في مرحلة حضارية محدّدة. ذلك لأنه يدخل في شبكة من العلاقات مع المصطلحات الأخرى وإذا حدث أي انزلاق أو انحراف في المنظومة المفاهيمية فإن ذلك يؤثّر على وضعيته داخل هذه المنظومة، وبالتالي يعاد النظر فيه أو يوظّف في سياقات جديدة.

ولكن كيف تتكوّن تاريخية مصطلح معين؟

يرى ميشال فوكو أن تاريخية أي مصطلح، هي "تاريخية الحقول المختلفة لتشكّله واستعمالاته وقواعد استعماله المتعاقبة وكذا البيئات النظرية المختلفة التي تمّ فيها تكونه"[10]. وتاريخية المفهوم ليست معزولة عن التاريخ العام، لأن المفهوم هو في الواقع إنتاج ظروف تاريخية وحضارية معينة.

(*) الاصطلاح: إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما. وقيل الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى. (الجرجاني: كتاب التعريفات).

وإذا تفحصنا مفهوماً محدّداً ضمن مراحل تاريخية مختلفة فإننا نستطيع أن نستقرئ النظم المعرفية المختلفة التي تطوّر فيها هذا المفهوم. لذلك فإن للتاريخ دوراً كبيراً في حياة المفهوم. فالتاريخ "ينظّمه، يقسّمه، يوزّعه، ينظّمه، يصنّفه إلى مستويات، يرتّبه ضمن متواليات، يبين ما هو وظيفي وما هو غير وظيفي، يحدّد وحداته ويصف علاقاتها"(11). وهكذا يتّضح أن المصطلح مرتبط بفترة تاريخية محدّدة، وقد يفقد صلاحياته في فترة تاريخية معينة.

وإذا عدنا إلى موضوع بحثنا وهو المفهوم المركزي فيه الذي هو النص فإننا نبدأ بالبحث في مادته اللغوية من خلال استشارتنا لأضخم قاموس وأشمله الذي هو لسان العرب، ثم نمرّ إلى فحصه عند الأصوليين والمتكلمين، وهذا لنحافظ على انسجام المنهج وتوافقه.

يقول ابن منظور (ت 711هـ) في قاموسه "لسان العرب" مادة "نصوص" ما يلي: "النص رفعك الشيء... وكل ما أظهر فقد نص وقال عمر بن دينار ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند.. ونصت الظبية جيدها: رفعته".

والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، وقد نصها وانتصت هي، والماشطة تنص العروس فتقعدها على المنصة... نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض... والمنصة: الثياب المرفعة والفرش الموطأة.

ونص المتاع نصاً: جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصاً: رفعها في السير، وكذلك الناقة... قال أبو عبيد: النص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها... وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سُمّي به ضرب من السير سريع... ونص الأمر شدته... ونص الرجل نصاً إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده... قال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها.

نصصت الشيء حركته... وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار أحذروني فإني لا أناص عبداً إلاّ عذّبته، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه، إلاّ عذبته... ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنّة أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام.

والنصة: ما أقبل على الجبهة من الشعر، والجمع نصص ونصاص... وانتص الشيء وانتصب إذا استقام واستوى. قال الراجز: فبات منتصاً وما تكردسا"[12].

هذه المادة اللغوية الغزيرة التي أخذناها عن ابن منظور، ستحاول استثمار بعض عناصرها في تحديد مفهوم "النص" من جهة وتبيان الصيغ التي يشتغل بها، أو بحث تجلياته المعرفية، ومن جهة ثانية فإن جلّ الأصوليين والمتكلمين قد استثمروا هذه المادة - المادة اللغوية نفسها - عند تحديدهم لصيغة أي مفهوم سواء كان النص أو المفاهيم الأخرى المتشكّلة في فضائه أو المتنزلة في فلكه. ثم من جهة ثالثة حتى نتجنّب التكرار لنمر دون الوقوف عنده إلى البحث في تجليات المفهوم وصيغ تواجده وكذا طرائق دلالته.

يعتبر الإمام الشافعي[*] (ت 204هـ) منشئ علم الأصول، وهو أول من كتب في هذا الموضوع، ولكن المادة الغزيرة التي تضمّنها كتابه "الرسالة" لم تكن مبوّبة ولكي يحصل الباحث على تحديد مفهوم النص فإنه يتحتّم عليه جمعها من أماكن مختلفة ومتباينة من الكتاب. والكتاب لم يلتزم بحدود هذا العلم الذي أنشأه ولكنه يعتبر إلى جانب ذلك موسوعة في علوم العربية. فالشافعي "يدين بالشيء الكثير لعلماء اللغة والنحو الذين تعلم منهم واحتك بهم وناظرهم أيام شبابه وكهولته، والذين كانوا جادين آنذاك في العمل على تقنيين اللغة والنحو انطلاقاً من "أصول" واضحة محدّدة - الخليل وسيبويه خاصة - تمكّن من إغلاق النسق اللغوي إغلاقاً محكماً ولا تسمح بأي جديد إلاّ ذلك الذي يجد له أصلاً داخل النسق"[13]. وهذا يبدو جلياً من خلال أبواب ومباحث "الرسالة"، لأن علم الأصول يبحث في أحكام القرآن الكريم، وبما أن القرآن الكريم هو معجزة بيانية لغوية جاءت لتتحدّى البلاغة الجاهلية السائدة والتي بلغت ذروتها في التحكم في اللغة وتصاريفها في التعبير عن ذاتها ومحيطها بشتى الفنون القولية من حكمة ومثل وسجع وشعر بلغ غاية الإتقان حتى علق على السائر الكعبة (المعلقات) إلى جانب آلهتهم. لذلك فإن

(*) الإمام الشافعي هو المطلبي محمد بن إدريس الشافعي، له الرسالة والأم.

فهم هذه المعجزة القرآنية تتطلّب تضافر كل علوم العربية لفهم النص القرآني واستنباط الأحكام منه. لذلك "فإن الأصوليين جمعوا من العلوم المختلفة ما يرجع إلى عرضهم ويختص ببحثهم فألفوه وصيروه علماً" (الخضري: أصول الفقه - في كتاب الجابري، ص100).

ولهذا نجد الشافعي كان متأثراً كثيراً بعمل النحويين الذين قنّنوا اللغة وحدّدوا نسقها من داخل المجال التداولي العربي الجاهلي الإسلامي، و"الشافعي لم يسمِّ "رسالته" تلك بهذا الاسم بل كان يدعوها "الكتاب" أدركنا أية علاقة كانت بين مشروع الشافعي ومشروع سيبويه صاحب "الكتاب"... إن الرسالة ذاتها تحيل منذ الصفحات الأولى إلى السلطة المرجعية الموجهة لها"[14].

قال أبو حامد الغزالي (ت 505هـ): "وأما الشافعي رضي الله عنه فإنه سمّى الظاهر نصاً ثم قال النص ينقسم إلى ما يقبل التأويل وما لا يقبله".

"والمختار عندنا أن يكون النص ما لا يتطرّق إليه التأويل"[15]. ثم يفرّق الغزالي بين مفهوم النص باعتبار دلالته قطعية لا تحتمل التأويل والظاهر هو التأويل. وهكذا يبيّن أن الخطاب القرآني يتكوّن من صيغتين هما: النص والظاهر. ويقول لتوضيح المفهوم الثاني (كما ورد عند الشافعي): "وتسمية الظاهر نصاً منطبق على اللغة، لا مانع في الشرع منه، إذ معنى النص قريب من الظهور"[16]. ولكي يوضح الغزالي الفرق بين النص والظاهر، كما يؤولهما عند الشافعي، فإنه يوضحهما بمفهومين بلاغيين حيث يقول: "قال الأستاذ أبو إسحاق: الظاهر هو المجاز، والنص هو الحقيقة"[17]. ثم يرد على الذين يقولون بامتناع النص عن احتمال التأويل قائلاً: "ولو شرط في النص انسجام الاحتمالات البعيدة كما قال بعض أصحابنا فلا يتصوّر لفظ صريح"[18].

أما نص الشافعي الذي أشار إليه الغزالي فإننا نجده في كتاب "الرسالة" للشافعي في باب "كيف البيان؟" حيث أتى على تعداد معاني البيان، فقول: "فهمنا: ما أبانه لخلقه نصاً. مثل جمع فرائضه، في أن عليهم صلاة وزكاة وحجاً وصوماً، وأنه حرّم الفواحش ما ظهر منها وما بطن، ونص الزنا والخمر وأكل الميتة والدم ولحم الخنزير، يبيّن لهم كيف فرض الوضوء، مع غير ذلك

ما بيّن نصاً"[16]م). فالنص بهذا المفهوم هو الذي لا يحتمل أي تأويل بل إن معناه في ظاهره مثل تحديد عدد الصلوات. وعدد أيام الصوم وشروط الزكاة والنهي عن إتيان الفواحش مع توصيفها ورسم حدودها.

والنص بهذا المفهوم يقترب من مفهوم الفرائض وهذا ما نجده عند الشافعي الذي يقول: "ومنه ما أحكم فرضه بكتابة، وبين كيف هو على لسان نبيه، مثل عدد الصلاة والزكاة ووقتها وغير ذلك من فرائضه التي أنزل من كتابه"[17]م). ويوضح الإمام الشافعي مفهوم النص بأنه لا يقبل أي تأويل وهذا من خلال سنن رسول الله ﷺ، إذ يقول: "وسنن رسول الله مع كتاب الله وجهان: أحدهما نص كتاب، فاتبعه رسول الله كما أنزل الله. والآخر جملة بين رسول الله فيه عن الله معنى ما أراد بالجملة، وأوضح كيف فرضها: عاماً أو خاصاً، وكيف أراد أن يأتي به العباد، وكلاهما اتبع فيه كتاب الله"[18]م). وهكذا يتّضح أن مفهوم النص عند الشافعي لا يقبل التأويل بل إن معناه في ظاهره.

يمكن أن تعتبر عرض أبي حامد الغزالي لمفهوم النص في كتابه "المنخول" مقدمة ليعرض مفهومه الخاص للنص في كتابه "المستصفى"، حيث يعرّفه بقوله: "النص اسم مشترك يطلق في تعارف العلماء على ثلاثة أوجه:

- الأول: ما أطلقه الشافعي رحمه الله، فإنه سمّى الظاهر نصاً وهو منطبق على اللغة ولا مانع منه في الشرع. والنص في اللغة بمعنى الظهور. تقول العرب نصت الظبية رأسها إذا رفعته وأظهرته، وسمّي الكرسي منصة إذ تظهر عليه العروس...

- الثاني: وهو الأشهر، ما لا يتطرّق إليه احتمال لا عن قرب ولا عن بعد كالخمسة مثلاً فإنه نص في معناه لا يحتمل الستة ولا الأربعة... فكل ما كانت دلالته على معناه في هذه الدرجة سُمّي بالإضافة إلى معناه نصاً.

- الثالث: التعبير بالنص عمّا لا يتطرّق إليه احتمال مقبول بعضده دليل[19].

نجد أن التهانوي(*) قد أثبت معاني النص كما جاءت عند الغزالي بقوله: "وهذه

(*) هو الشيخ المولوي محمد آعلي بن علي التهانوي، صاحب موسوعة في مصطلحات العلوم الاسلامية تحت عنوان: كشاف اصطلاحات الفنون. كلكتة سنة 1862 (ت 1158هـ).

المعاني الثلاثة الأخيرة ذكرها الغزالي في المستصفى"[20]. ويقول التهانوي (هذه المعاني الثلاثة الأخيرة) لأنه بدأ بتعريف النص بقوله: "كل ملفوظ مفهوم المعنى من الكتاب والسنّة سواء كان ظاهر أو نصاً أو مفسراً حقيقة أو مجازاً عاماً أو خاصاً اعتباراً منهم للغالب لأن عامة ما ورد من صاحب الشرع نصوص"[21].

ويعلق محمد أديب صالح على فكر الغزالي، الذي رأى فيه إضافة إلى ما ورد عند الإمام الشافعي الذي لم يحدِّد مفهوم النص بدقة لأنه يقول منه ما يقبل التأويل وما لا يقبله، فقد أضاف الغزالي مسلكاً ثالثاً على حدّ قول أديب صالح: "أما حجة الإسلام الغزالي فقد جاءنا إلى جانب المسلكين السابقين في تعريف النص بمسلك ثالث، فوجدناه يعرِّف النص بأنه "ما لا يتطرّق إليه احتمال يعضده دليل" وقد ذكر ذلك مفصلاً في (المستصفى)"[22]. ثم بعد ذلك يأتي ليثبت المسالك الثلاثة التي كان قد ذكرها الغزالي في كتابه المذكور آنفاً (المستصفى).

والسيد أحمد عبد الغفار الذي بحث هذه المفاهيم من جهة نظر لغوية نجده يعرف النص بقوله: "النص قسمان: أحدهما يقبل التأويل وهو نوع من النص مرادف للظاهر والثاني لا يقبل التأويل، وهو النص الصريح كلفظ (الخمسة) مثلاً فهو لا يقبل الأربعة ولا الستة"[23]. وهو نفس الشيء الذي أورده الغزالي وأعاد تثبيته التهانوي. ثم بعد ذلك يأتي إلى تعريف النص عند الشافعي والغزالي دون تحليل أو إضافة إذ يقول: "وقد كان الشافعي يسوِّي بين الظاهر والنص لما يتّضح ذلك فيما أورده الإمام الغزالي... ولكن الإمام الغزالي يشير إلى أن النص يطلق في تعاريف العلماء على ثلاثة أوجه"[24]... ثم يقوم بتلخيص المسالك الثلاثة التي سلكها الغزالي.

إلى هنا نلاحظ أن الذين تناولوا مفهوم الشافعي مؤسس علم الأصول أو المتكلم حجة الإسلام لم يبلورا قانوناً معيناً ولم يحلّلا النصوص على ضوء هذه المفاهيم. وكل ما هنالك هو تبسيط للمفاهيم أو تلخيص لها.

ونجد أن أبا محمد القاسم السجاماسي (ت) قد نزَّل مفهوم النص منزلة القضية المنطقية، رغم أن السياق الذي كتب فيه كتابه هو تناول قضايا بلاغية تتصل بعلم البديع خاصة، وبما أن النظام المعرفي الذي كان يتحكّم في الفكر

السجلماسي نظاماً منطقياً يستند إلى مرجعية فلسفية ترتبط بعلم الكلام والمنطق، فإنه عمد إلى توليد مصطلح جديد هو "النصوصية" والتي يمكن أن نترجمها في المفهوم الغربي إلى .Textualisation

وبما أن السجاماسي يدين كثيراً إلى المنطق فإنه ينزل مفهوم "النصوصية" منزلة القضية المنطقية إذ يقول: " اللفظ الدال إما أن يتّحد مدلول وإما أن يتعدّد. فإذا اتّحد مدلول فهو النص... وليس لقائل أن يقول قد قرَّرْتُم في نوع البيان أن يكون صريحاً وغيره من الكناية أو تضمين وغير ذلك من المجازات، وهو يناقض النصوصية فإنما نقول:

- النص ضربان: نص بالوضع، ونص بالقرنية، وإذا ورد بياناً جزئي مجاز وقطع الدليل على المراد به فهو نص بالقرينة.

فلا تناقض على هذا التنزيل بين المجازية والنصوصية وإن كان قد يتوهّم ذلك، وإن تعدّد مدلوله فإما أن يكون متعدّد الدلالة بالنسبة إلى مدلولاته أو يكون أظهر في بعضها. فإن تساوت دلالته فهو المجمل وفي قسمه يدخل هذا الجنس الذي من شأنه أن نقيله اتساعاً. وإن تفاضلت الدلالة فحمله على أرجح مجمليه التفاتاً إلى الظهورية هو الظاهر وحمله على مرجوحهما التفاتاً إلى التأويل هو المؤول. وهما جنسان يجريان حيث اتفق من غير اختصاص بنوع وأسلوب"(25).

وإذا ألقينا نظرة متفحّصة على مقولة السجلماسي نرى أنه يقرّر عدم وجود تناقض بين المجازية والنصوصية ولكن كل ما هناك أن تعدد الدلالات يكون في أحدهما أظهر وهذا نحكم عليه بأنه نص أو ظاهر، فالنص بالوضع يقصد وجود تواضع بين العلماء ومتداولي اللغة على دلالة محدّدة للفظ معين، أو أن معناه "ما قبلي" أي محدّداً سلفاً. وأما النص بالقرينة فإن دلالته تتحدّد من خلال السياق والقرائن المقالية التي تصاحبه.

ويوضح السجلماسي أكثر هذه العلاقات من خلال بناء الدلالات التي تنتجها، فإذا تساوت الدلالات بالنسبة للفظ أو لغة فإننا في هذه الحال نسمّيه مجملاً، كما هو الحال بالنسبة للمشترك. وإن تباينت الدلالات فإننا نحمله على الأرجح فيمكن أن يكون ظاهراً أو مؤولاً.

وفي موضع آخر يحدّد السجلماسي مفهوم النص ومفهوم الظاهر على قاعدتي التعميم والتخصيص. فالنصوصية تدخل تحت قاعدة الخاص أي تخصيص الدلالة كما في "الخمسة" مثلاً إذ لا تحتمل تأويلاً، أما العام فإنه يحتمل دلالات متعدّدة ويكون في أحدها أرجح. يقول السجلماسي: "يقال في النوع الثاني وهو التعميم: إن الأخص فيه غير داخل في الأعم منه، لأن الأخص مدلول عليه بالنصوصية. فإدخاله بعد في الأعم نقص غرض بإدخاله في الظهورية بعد النصوصية وهو قبيح"[26].

ونجد فيلسوفاً معاصراً مثل طه عبد الرحمن يقترح مفهوماً جديداً وهو مفهوم "النصية" وهذا انطلاقاً من الفكر الفلسفي المعاصر وما أفرزه من منظومات فكرية ومعارف ومناهج مستحدثة لمقاربة النصوص الأدبية متخذاً من السيمائيات الأدبية ومناهج التداول الخطابي مرجعية أساسية إلى جانب فلسفة اللغة في محاولة منه لإعادة بناء علم الكلام - كما عرف في نصوص المناظرات - وفق قواعد تداولية الخطاب إذ يقول: "النصية: كل نص هو بناء يتركّب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات"[27].

إذا أخذنا هذا التعريف معزولاً عن سياقه العام فإننا يمكن أن نقول إنه لا يتكلّم عن الجملة في الأدب أو في اللغة، بل يتكلّم عن القضية في المنطق، لأنه استبعد في هذا التعريف الدلالة. فإذا قلنا مثلاً: نبحَ البابُ المطرَ. فهذه الجملة سليمة من الناحية المنطقية والنحوية لأنها احترمت العلاقات الموجودة بين الكلمات سواء من ناحية الترتيب: فعل + فاعل + مفعول به، أو من ناحية البناء: الفعل تطلب فاعلاً ومفعولاً وقع عليه فعل الفاعل. لكن الجملة نفسها غير سليمة من جهة نظر دلالية أو بلاغية لأنها تمثّل اللامعنى. تستشفّ إذاً، من تعريف طه عبد الرحمن للنصية أنها صيغة خطابية Modalité discursive وليست مفهوماً إجرائياً يوظّف قصد إجلاء معنى أو استنباط حكم كما هي الحال بالنسبة للأصوليين.

نلاحظ أن طه عبد الرحمن ينتقل بعد ذلك وصف آلية النص وبنائه ثم صيغ اشتغاله إذ يقول: "أن يكون (أي النص) مفتوحاً فتحاً مستمراً تبنّي موضوعاته بناء تدريجياً. ذلك أن هذه الموضوعات تنقلب في الأحوال دلالية متعددة، تنتقل

فيها من الإجمال إلى التفصيل ومن الإشكال إلى التبين ومن الخفاء إلى الظهور"[28].

إذا كانت هذه هي وجهة نظر الأصوليين والفلاسفة بخصوص مفهوم النص، فإن الناقد (المفكر؟) نصر حامد أبو زيد المعروف باهتماماته التراثية يرى "أن البحث عن مفهوم النص ليس مجرد رحلة فكرية في التراث، لكنه فوق ذلك. بحث عن "البعد" المفقود في التراث، وهو البعد الذي يمكن أن يساعدنا على الاقتراب من صياغة "وعي علمي" بهذا التراث"[29].

وبعد أن لاحظ نصر حامد أبو زيد أن الحضارة العربية الإسلامية حضارة نص وأن دراسة النص سواء كان نصاً أدبياً أم نص القرآن الكريم، هو بشكل أو بآخر دراسة للمنظومة الثقافية والنماذج النصية التي أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية. يقول حامد أبو زيد: لا "إن البحث عن مفهوم للنص ليس إلاّ محاولة لاكتشاف طبيعة النص الذي يمثّل مركز الدائرة في ثقافتنا. إن محاولة البحث عن مفهوم للنص سعي لاكتشاف العلاقات المركبة لعلاقة النص بالثقافة من حيث تشكله بها أولاً، وعلاقته بها من حيث تشكيله لها ثانياً"[30]. ولكن عوض أن يقدّم لنا تعريفاً دقيقاً لمصطلح "النص" في الدراسات الأدبية من جهة نظر لغوية فإنه لم يتعدَّ إعطاء ملاحظات عامة حول وظيفة النص، أو طبيعة اللغة باعتبارها نشاطاً رمزياً، وكونها نظاماً من العلامات، وكل هذه الملاحظات يمكن رصدها في الدراسات النقدية المعاصرة ذات الاتجاه اللغوي أو السيميائي. ولكنه مع ذلك أعطى للنص وظيفة هامة عندما قال: "إن النص أداة اتصال تقوم بوظيفة إعلامية. ولكن لا يمكن فهم طبيعة الرسالة التي يتضمّنها النص إلاّ بتحليل معطياته اللغوية في ضوء الواقع الذي تشكّل النص من خلاله"[31].

وبما أن الناقد كان قد انطلق من فكرة مسبقة هي "الوعي العلمي" بالتراث، ثم اعتماده على نسق لغوي محكم الإغلاق فإنه نفى تقريباً - وجود النص، وهو المفهوم المركزي الذي انبنى عليه علم الأصول من الشافعي إلى الغزالي إلى الحنفية. نتحقّق من ذلك بإثبات "نصه": "النص هو التركيب اللغوي الذي يتطابق فيه المنطوق مع المفهوم تطابقاً تاماً، ولكنهم (القدماء) يدركون أيضاً

أن النصوص التي ينطبق عليها هذا المفهوم نادراً جداً وذلك بحكم الطبيعة الرمزية للغة التي تعتمد على طاقتي التعميم والتجريد"[32]. وبصدد النص المقتبس - آنفاً - عن نصر حامد أبي زيد يمكن أن نقدّم ملاحظتين:

- الأولى أنه لا يجوز باسم "الوعي العلمي" بالتراث أن نتجاهل جهود أجيال من العلماء حول مفهوم آثار الكثير من الجدل وأعاد تشكيل النظام المعرفي وأنساق التأويل والتفسير. ونفيه يعني نفي الصفات الإلهية وتعطيل الأحكام التي وردت في النص القرآني، وهنا من وجهة نظر ثقافية بحتة خطر على النظام الثقافي والمعرفي العربي والإسلامي، لأنه يعني بكل بساطة إعادة ترتيب المفاهيم وإيجاد نظام مفاهيمي جديد بعد أن أسقطنا حجر الزاوية منه الذي هو النص والذي انبنت عليه جهود علماء الأصول.

- الثانية أن الجملة الأخيرة: (الطبيعة الرّمزية للغة التي تعتمد على طاقتي التعميم والتجريد) مأخوذة عن عبد المنعم تليمة (مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 21) دون الإشارة إلى المصدر أو مجرد ذكره وهو مخالف للأخلاق العلمية، حتى ولو كانت هذه الأفكار شائعة ومتداولة.

أما ابن حزم (ت 456هـ)(*) شيخ الظاهرية فقد زاوج بين مصطلحي النص والظاهر وهذا لكي يكون في انسجام تام مع اتجاهه الفكري الذي يرفض كل تأويل باطني لأن الظاهرية "تنزع إلى أن تكون منهج قراءة وفهم للنصوص، وتهتم بتخليص الاجتهاد من كوابيس الباطن وصهره في المعنى الحر في الظاهر للنص"[33]. ولهذا فإن ابن حزم يطابق بين المنطوق والمفهوم (وليست هذه حالة نادرة كما يرى حامد أبو زيد) ويطابق بالتالي بين النص والظاهر. يقول ابن حزم: "النص هو اللفظ الوارد في القرآن أو في السنّة المستدل به على حكم الأشياء وهو الظاهر نفسه وقد سُمِّي كل كلام يورد كما قاله المتكلم به نصاً"[34].

وهذا التعريف يتطابق تماماً مع تعريف الجرجاني (ت 819هـ) صاحب كتاب التعريفات الذي يقول: "النص ما لا تحتمل إلاّ معنى واحداً، وقيل ما لا يحتمل

(*) هو الحافظ أبو محمد علي بن حزم الظاهري (ت 456هـ)، له الإحكام في أصول الأحكام رسالة في مراتب العلوم، طوق الحمامة...

التأويل"[35]. وهو حصر لمفهوم النص في بعد واحد. وبالتالي فإن النشاط التأويلي في هذا السياق يجد أن هامش المناورة لديه ضيق جداً، إذ عليه أن يقرأ النص من خلال المعاني اللفظية التي يقترحها والتي تشكّل بنية وغاية في الوقت ذاته.

أما علماء الحنفية فقد طوّروا نظرهم لعلم الأصول بعد أن وضع أسسه الشافعي وطوّره أبو حامد الغزالي، وبعد أن استفادوا من تراكم معرفي امتدّ إلى كل علوم العربية والمنطق وعلم الكلام، بدأ النظر العقلي عندهم بتقسيم القضايا وتصنيفها وذلك قصد إجرائيتها من جهة، واستنباط الأحكام بدقة من جهة أخرى. نتج عن هذا الوضع توليد مفاهيم جديد تطبق على النص القرآني فكان أن أدخلوا مفهوم "النص" ضمن منظومة مفاهيمة تتوزّع على محورين: محور الوضوح ويتكوّن من أربعة مفاهيم ومحور الغموض ويتألّف هو أيضاً من أربعة مفاهيم:

ومفاهيم محور الوضوح هي: الظاهر/ النص/ المفسّر/ المحكم.

أما مفاهيم محور الغموض فهي: الخفي/ المشكل/ المجمل/ المتشابه.

وسنأخذ أبا بكر محمد بن أحمد أبي سهل السرخسي (ت 490هـ) من خلال كتابه "الأصول" (مجلد 1، دار المعرفة - بيروت، د. ت) كميدان للمعاينة وكإطار مرجعي، وسنشير من خلاله إلى الاختلافات المفاهيمية والمنهجية متى تطلّب السياق ذلك.

يتحدّث السرخسي عن "صيغة الخطاب"، كما يقول ويحدّدها بأسماء أربعة: "الظاهر والنص والمفسر والمؤول ولها أضداد أربعة: الخفي والمشكل والمجمل والمتشابه"[36]. إذاً فصيغة الخطاب عموماً - عند السرخسي تتكوّن من أربعة مفاهيم ولها أربعة أضداد. وبعد هذا التقديم المختزل يبدأ السرخسي في تعريف كل مفهوم.

قبل التفصيل في هذه المفاهيم، نطرح السؤال التالي: ما هو الفضاء الذي تشكّلت فيه هذه المفاهيم، وكيف تمّ التأسيس لها؟ وكيف تشتغل ضمن هذه المنظومة المفاهيمية؟ وما هي طرقها الإجرائية؟ إنها أسئلة محيرة، والإجابة عنها تؤدّي إلى فحص مكونات الخطاب الأصولي ونظامه المعرفي. وما الاختلافات التي يمكن ملاحظتها على مستوى بعض المفاهيم إلاّ دليلاً على غنى اللغة العربية

وتنوع تصاريفها في الألفاظ والمعاني. وقد أكَّد ذلك الجابري عندما قال: "إن كثيراً من الخلافات المنهجية، الكلامية والفقهية مردّه إلى اللغة، أي إلى ما تتوفّر عليه اللغة العربية من فائض في الألفاظ، وما يتوفّر عليه اللفظ العربي من فائض في المعنى، وما تتميّز به التراكيب العربية من تنوع"[37].

الظاهر:

يعرف السرخسي الظاهر بقوله: "الظاهر هو ما يعرف المراد منه بنفس السماع من غير تأمل وهو الذي يسبق إلى العقول والأوهام لظهوره موضوعاً فيما هو المراد، مثال قوله تعالى: ﴿فَاقْطَعُوا أَيدِيَهُمَا﴾ فهذا ونحوه ظاهر يتوقّف المراد منه بسماع الصيغة"[38]. فالظاهر عند السرخسي لا يحتاج إلى أي تأويل فالنص قال "فاقطعوا" ولم يقل عذبوا، أو اذبحوا، كما حدّد موضع القطع أي الأيدي وليس الأرجل أو يد واحدة، ومن هنا سُمِّي ظاهراً.

وقد عرّف أبو زيد الدبوسي الظاهر بأنه "ما ظهر للسامع بنفس السمع". وقال فخر الإسلام البزدوي "الظاهر اسم لكل كلام ظهر المراد به للسامع بصيغته"[39]، وبلغة اللسانيات مطابقة الدال (الصيغة) للمدلول (المعنى المفهوم).

أما الشوكاني (ت 1250هـ) فقد عرفه قائلاً: "الظاهر في اللغة هو الواضح، قال الأستاذ والقاضي أبو بكر(*) لفظه يغني عن تفسيره، وقال الغزالي هو المتردِّد بين أمرين وهو في أحدهما أظهر، وقيل ما دلّ على معنى مع قوله لإفادة غيره إفادة مرجوحة فاندرج تحته ما دلّ على المجاز الراجح، ويطلق على اللفظ الذي يفيد معنى سواء أفاد معه إفادة مرجوحة أو لم يفد، ولهذا يخرج النص فإنه إفادته ظاهرة بنفسه. ونقل إمام الحرمين(**) أن الشافعي كان يسمِّي الظاهر نصاً"[40]. إذاً فتعريف الشوكاني(***) يبدأ بالتعريف اللغوي الظاهر هو الواضح

(*) يقصد به أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت 403هـ)، من مؤلفاته: إعجاز القرآن، التمهيد، الإنصاف في مسائل الخلاف...

(**) إمام الحرمين هو أبو المعالي الجويني (ت 478هـ)، أهم كتبه البرهان، الشامل...

(***) محمد بن علي بن محمد الشوكاني (ت 1250هـ)، له كتاب إرشاد الفصول.

لغة، ثم بعد ذلك يستعرض مجموعة من آراء العلماء فالغزالي يرى بأنه المتردّد بين أمرين ولكنه في أحدهما أوضح، أما الباقلاني فإنه يرى في النص والظاهر اسمين لمسمّى واحد.

النص:

ودائماً في إطار المنظومة المفاهيمية التي اقترحها السرخسي نجده يعرف مفهوم "النص" بما يلي: "أما النص فما يزداد وضوحاً (بياناً) بقرينة تقترن باللفظ من المتكلم ليس في اللفظ ما يوجب ذلك ظاهراً بدون تلك القرينة. وزعم بعض الفقهاء أن النص لا يتناول إلاّ الخاص وليس كذلك، فإن اشتقاق هذه الكلمة من قولك: نصصت الدابة إذا حملتها على السير المعتاد منها بسبب باشرته... فعرفنا أن النص يزداد وضوحاً بمعنى من المتكلم، يظهر ذلك عند المقابلة بالظاهر كان عاماً أو خاصاً إلاّ أن تلك القرينة لما اختصت بالنص دون الظاهر جعل بعضهم الاسم للخاص فقط.

وقال بعضهم النص يكون مختصاً بالسبب الذي كان السياق له فلا يثبت به ما هو موجب الظاهر، وليس كذلك عندنا، فإن العبرة لعموم الخطاب، لا لخصوص السبب عندنا على ما نبنيه، فيكون النص ظاهراً لصيغة الخطاب نصاً باعتبار القرينة التي كان السياق لأجلها"[41]. إن السرخسي في تعريفه هذا لم يشر إلى أي عالم من الذين سبقوه، وبالتالي فإنه يقوم بعملية تركيب وتلخيص لآرائهم. وهو الضرب الثاني من النصوصية الذي أشار إليه أبو أحمد القاسم السجلماسي، وهو النص بالقرينة (ص 429)، و"المزية الواقعة في ذلك هي بحسب الجزئيات الواقعة فيها هذا النحو في موطن بحسب السياق"[42]. أما جلال الدين السيوطي (ت 911هـ) فقد ردّ على أبي المعالي عبد الملك الجويني وغيره الذين قالوا بندرة النص في القرآن (كما رأينا عند نصر حامد أبو زيد) حيث قال: "وقد بالغ إمام الحرمين وغيره في الردّ قال لأن الغرض من النص إفادة المعنى عن قطع مع انحسام جهات التأويل، وهذا وإن عزّ حصوله بوضع الصيغ ردّاً إلى اللغة فما أكثره مع القرائن الحالية والمقالية أو مع احتمال غيره

احتمالاً مرجوحاً"[43].

وهذا ما أكّده لاحقاً الشوكاني الذي نقل عن إمام الحرمين أن الشافعي كان يسمّي الظاهر نصاً (الشوكاني: الإرشاد، ص 176).

إذا جمعنا هذه العناصر تتّضح لنا كيفية بناء المفهوم عند السرخسي، وهو توفر عنصرين على الأقل يميّزان النص عن الظاهر، وهما بناء السياق المناسب للفظ حتى يكون بصفة تسمح له أن يتميّز عن النص والعنصر الثاني يوفّر قرائن مقالية أو حالية تفيد غرض المتكلم. غير أن بدران أبا العينين بدران فإنه يرى أنه يقابل المصطلح الكلامي - المنطقي القياس، حيث يقول: "هو بهذا الإطلاق يقابل القياس والإجماع وغيرهما من الأدلة"[44]. ومن هنا يتّضح أن أبا العينين لا يرى في مفهوم النص مفهوماً إجرائياً وصيغة خطابية ولكنه يرى فيه مجرّد آلة منطقية وظيفية.

المفسر:

عرف السرخسي المفسر بقوله: "وأما المفسر فهو اسم للمكشوف الذي يعرف المراد به مكشوفاً على وجه لا يبقى معه احتمال فيكون فوق الظاهر والنص، لأن احتمال التأويل قائم فيهما منقطع في المفسر.. مثاله قوله تعالى: ﴿فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ﴾.

فإن اسم الملائكة عام فيه احتمال الخصوص.

فبقوله "كلهم" ينقطع هذا الاحتمال، ويبقى احتمال الجمع والافتراق.

فبقوله "أجمعوا" ينقطع احتمال تأويل الافتراق.

ويتبيّن أن المفسر حكمه زائد على حكم النص والظاهر فكان ملزماً موجبه قطعاً على وجه لا يبقى فيه احتمال التأويل ولكن يبقى احتمال النسخ"[45].

أما السيد أحمد عبد الغفار فإنه يقول: "والمفسر يزداد وضوحاً على النص كما جاء في قوله تعالى: ﴿فَاجْلِدُوهُمْ ثَمَانِينَ جَلْدَةً﴾ اللفظ العدد لا يحتمل زيادة أو نقصان ولا يحتمل شيئاً سوى مدلوله"[46]. أزعم أن عبد الغفار قد أخلط بين النص الظاهر والمفسر، لأن المفسر يعني أن النص يعطي تفسيراً واضحاً وكيفية

تطبيق الحكم، وما سمّي مفسراً إلاّ لصفته وآلية اشتغاله.

أما الإمام عبد الحميد ابن باديس فإنه يعطي لمفهوم المفسر مفهوماً آخر هو "المبين" حيث يعرفه بقوله: "المبين كل لفظ استقل بنفسه في الدلالة على المراد منه فهو المبين سواء كان نصاً أم ظاهراً، فيحمل على معناه دون توقف فيه"[47].

المحكم:

عرف السرخسي المحكم بقوله: "وأما المحكم فهو زائد على ما قلنا باعتبار أنه ليس احتمال النسخ والتبديل، وهو مأخوذ من قولك: بناء محكم: أي مأمون الانتقاض، وأحكمت الصيغة أي أمنت نقضها وتبديلها. وقيل هو مأخوذ من قول القائل: أحكمت فلاناً عن كذا أي رددته... فالمحكم ممتنع من احتمال التأويل ومن أن يرد عليه التأويل ومن أن يرد عليه النسخ والتبديل، ولهذا سمّى الله المحكمات أم الكتاب: أي الأصل الذي يكون المرجع إليه بمنزلة الأم للولد فإنه يرجع إليها"[48]. فالسرخسي بعد أن حدّد خاصتي المحكم: أي النسخ والتبديل، يقدّم المادة اللغوية التي اشتق منها المفهوم، ولكنه لم يحدّد النصوص التي يتجلّى فيها أكثر هذا المفهوم.

ويورد الإمام السيوطي نصاً طويلاً يؤكد فيه أن القرآن كله محكم ومتشابه. ويقول: "حكى ابن حبيب النيسابوري في المسألة (المحكم والمتشابه) ثلاثة أقوال:

- أحدهما أن القرآن كله محكم لقوله تعالى: ﴿كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ﴾.
- الثاني كله متشابه، قوله تعالى: ﴿كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ﴾.
- والثالث وهو الصحيح لانقسامه إلى محكم ومتشابه للآية المصدر بها والجواب على الآيتين أن المراد بإحكامه إتقانه وعدم تطرق النقص والاختلاف إليه، ويتشابه كونه يشبه بعضهما بعضاً في الحق والصدق والإعجاز.

وقال بعضهم: الآية لا تدل على الحصر في الشيئين، إذ ليس فيها شيء من طرقه. وقد قال تعالى: ﴿لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ﴾.

والمحكم لا تتوقف معرفته على البيان.

المتشابه لا يرجى بيانه.

وقد اختلف في تعيين المحكم والمتشابه على أقوال: فقيل المحكم ما عرف المراد منه إما بالظهور وإما بالتأويل.

والمتشابه ما استأثر الله بعلمه كقيام الساعة وخروج الدجال والحروف المقطعة في أوائل السور.

وقيل المحكم ما وضح معناه والمتشابه نقيضه.

وقيل المحكم ما لا يتحمل من التأويل إلاّ وجهاً واحداً.

والمتشابه ما احتمل أوجها.

وقيل المحكم ما كان معقول المعنى، والمتشابه بخلافه كأعداد الصلوات واختصاص الصيام برمضان دون شعبان قاله الماوردي.

وقيل المحكم ما استقلّ بنفسه والمتشابه ما لا يستقل بنفسه إلا بردّه إلى غيره.

وقيل المحكم ما تأويله تنزيله، والمتشابه ما لا يدرك إلاّ بالتأويل.

وقيل المحكم الفرائض والوعد والوعيد والتشابه القصص والأمثال»[49].

وهذا التعريف الذي أخذناه عن السيوطي، والذي يعرف فيه كلاً من المحكم والمتشابه نعتقد أنه أخذه بحرفيته عن الإمام الزركشي (ت 794هـ) نقلاً عن ابن حبيب النيسابوري[50].

هذا بحث لأهم المفاهيم التي يعرضها النسق الأول من المنظومة المفاهيمية والذي حدّد بمستوى الوضوح، والمتكوّن من أربعة مفاهيم وهي: الظاهر والنص والمفسر والمحكم وهي صيغ خطابية تتجلّى من خلال النصوص القرآنية. وفي الفقرة التالية نمرّ إلى النسق الثاني من هذه المنظومة والذي وصف بمستوى الغموض أو الخفاء.

وأول مفاهيم مستوى الخفاء هو الخفي، ثم يأتي بعده المشكل، ثم المجمل وأخيراً يأتي المتشابه.

الخفي:

عرف السرخسي الخفي بقوله: "أما الخفي فهو اسم لما اشتبه معناه وخفي المراد منه بعارض في الصيغة يمنع المراد بها إلاّ الطلب... وهو ضد الظاهر وقد جعل بعضهم ضد الظاهر المبهم وفسره بهذا المعنى أيضاً مأخوذ من قول القائل: "ليل بهيم إذا عمَّ الظلام فيه كل شيء حتى لا يهتدي فيه إلاّ بحدّ التأمل"[51]. إذن الخفاء حسب - السرخسي - هو عبارة عن عارض يعترض الصيغة، أي متعلق بالخطاب وليس بالسامع أو المتكلم فيجعل المراد منها مبهماً ولا ينال إلاّ بعد إعمال النظر والتأمل.

ويرجع السيد أحمد عبد الغفار أسباب ذلك إلى ما يلي: "اشتراك أكثر من معنى في لفظ واحد كلفظ (القراء) في قوله تعالى: ﴿وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلاَثَةَ قُرُوءٍ﴾. واللفظ مشترك بين معنيين هي الطهر والحيض...

وقد يكون الخفاء لدقة في تفسير اللفظ قد يتسبّب إشكالاً على السامع يصعب معه تحديد طريق الوصول إلى المعنى المقصود منه في الاستخدام"[52].

من خلال عرضنا لمفهوم الخفي عند العلماء السابق ذكرهم نرى أن منهم من يرجعه إلى طبيعة الخطاب (صيغته) التي يعترضها عارض يجعلها لا تنال إلاّ بالطلب، ومنهم من يرى أنها متعلقة بالسامع كما يرى ذلك السيد عبد الغفار.

المشكل:

يقول الإمام السرخسي عن المشكل ما يلي: "والمشكل قريب من المجمل، ولهذا خفي على بعضهم فقالوا: المشكل والمجمل سواء ولكن بينهما فرق، فالتميز بين الأشكال ليوقف على المراد قد يكون بدليل آخر، وقد يكون بالمبالغة في التأمل حتى يظهر به الراجح، فيتبيّن به المراد، فهو من هذا الوجه قريب من الخفي ولكنه فوقه، فهناك الحاجة إلى التأمل في الصيغة وفي أشكالها"[53].

يقرّر الإمام السرخسي أن العلاقة دقيقة بين مفهوم المشكل ومفهوم المجمل حتى أن من العلماء (بعضهم) يرى أنهما مفهومان لصيغة واحدة، وللتميز بينهما يرى أنه يجب أن نتوقف على المراد وذلك بالتأمل في هذه الصيغة حتى نستطيع

أن نتبيّن جهة المرجوح في الدلالة.

أمّا أن محمد أديب صالح قد لاحظ هو أيضاً أن المشكل مأخوذ من الأشكال أي الأشباه لهذا قد يحدث عارض في الصيغة يتطلب منا التأمل لتحديد المعنى المرجوح فيقول: "المشكل مأخوذ لغة من قولهم: أشكل لأمر إذا دخل في أشكاله وأمثاله بحيث لا يعرف بدليل يتميّز به وذلك كقولهم: أحرم أي دخل في الحرم، وأشتى أي دخل في الشتاء"[54].

المجمل:

يعرف السرخسي المجمل كما يلي: "وأما المجمل فهو ضد المفسر، مأخوذ من الجملة، وهو لفظ لا يفهم المراد منه إلاّ باستفسار من المجمل وبيان من جهته يعرف به المراد، ولذلك إما لتوحش في معنى الاستعارة أو في صيغة غريبة مما يسمِّيه أهل الأدب لغة غريبة...".

وتبيّن أن المجمل فوق المشكل فإن المراد في المشكل قائم والحاجة إلى تمييزه من أشكاله، والمراد في المجمل غير قائم ولكن فيه توهم المراد بالبيان والتفسير، وذلك البيان دليل آخر غير متصل بهذه الصيغة إلاّ أن يكون لفظ المجمل فيه غلبة الاستعمال لمعنى فحينئذ يوقف على المراد بذلك الطريق، بمنزلة الغريب الذي تأهّل في غير بلدته وصار معروفاً فيها فإنه يوقف على أثره بالطلب في ذلك الموضع"[55].

إذن فالمجمل صيغة خطابية خفي المراد منها، وهذا يعود إلى طبيعة الصيغة ذاتها كأن تكون قد جاءت في لغة غريبة أو استعارة مستوحشة وتتطلّب اجتهاداً وتأملاً حتى تقف على غلبة معنى محدّد للفظ الذي هو المراد به.

ويعرّف محمد أديب صالح هذا المفهوم بوضوح إذ يعطي الجذر اللغوي الذي اشتق منه ثم بعد ذلك يعطي معناه الاصطلاحي وينتهي بإعطاء أنواع المجمل فيقول: "المجمل لغة: المبهم والمجموع، مأخوذ من الإجمال وهو الإبهام وعدم التفصيل، قالوا أجمل الأمر أبهمه، والشيء: جمعه عن تفرقه، والحساب ردّه إلى الجملة، والجملة جماعة كل شيء بكامله، ويقال: أجملت له

الحساب والكلام".

أما المجمل في الاصطلاح فقد عرفه صاحب تقويم الأدلة بأنه "الذي لا يعقل معناه أصلاً لتوحش في اللغة وضعاً أو المعنى استعارة"[56].

ثم يأتي بعد ذلك إلى تعداد أنواع المجمل فيقول:

- الأول: نقل اللفظ من معناه الظاهر في اللغة، إلى معنى شرعي جديد.
- الثاني: تزاحم المعاني، وانسداد باب ترجيح واحد منها على غيره.
- الثالث: غرابة اللفظ"[57].

ومن هنا يتّضح لنا أن المجمل يعود إلى الإجمال، والإبهام وذلك كما ذكر أديب صالح لاشتراك المعاني في لفظ واحد أو لغرابة اللفظ بالوضع أو الاستعارة في المعنى، أو تغيير اللفظ من مدلوله المعجمي إلى مدلول شرعي جديد.

وفي السياق التداولي يطرح السيد أحمد عبد الغفار تعريفه بالطريقة الآتية: "أما المجمل فهو لفظ تواردت عليه المعاني دون ترجيح لإحداها. فخفي المراد منه، إلاّ أن الخفاء في المجمل لا يدرك بالعقل وإنما يتولّى توضيح المراد بيان ممن صدر عنه الإجمال"[58]. فالسيد أحمد عبد الغفار يضع مفهوم المجمل في سياق تداولي، أي يدخل المجمل (بكسر الميم) لتوضيح المراد.

ثم يستطرد عبد الغفار فيقدم التعريف الذي أعطاه الغزالي المجمل حيث يقول الغزالي بأنه: "لفظ يتردّد بين معنيين فصاعداً من غير ترجيح"[59]. وبالتالي فإن الغزالي - حسب ما أورد السيد أحمد عبد الغفار فإنه يشير ضمناً إلى الاشتراك اللفظي.

وإذا ما عدنا إلى التعاريف التي قدّمها العلماء لمفهوم "المجمل" فإننا يمكن أن نصنّفها ضمن نسقين مختلفين: فجلال الدين السيوطي والإمام عبد الحميد بن باديس ومحمد أديب صالح يضعون المفهوم داخل النسق اللغوي ذاته، أي ما يتعلق بصيغة الخطاب نفسها وبالتالي لا يمكن فهم "المجمل" إلاّ من داخله. أما النسق الثاني الذي يندرج ضمنه الإمام السرخسي والسيد أحمد عبد الغفار فإنه ينضوي ضمن السياق التداولي أي تدخل المتكلم لتوضيح المراد به من صيغة الخطاب.

المتشابه:

أما المتشابه فإن السرخسي يعرفه بأنه "اسم لما انقطع رجاء معرفة المراد منه لما اشتبه فيه عليه والحكم فيه اعتقاد الحقيقة والتسليم بترك الطلب، والاشتغال بالوقوف على المراد منه، سمِّي متشابهاً عند بعضهم لاشتباه الصيغة وتعارض المعاني، وهذا غير صحيح، فالحروف المقطعة في أوائل السور من المتشابهات عند أهل التفسير وليس فيها هذا المعنى ولكن معرفة المراد فيه وهو بخلاف ذلك لانقطاع احتمال المراد فيه فإنه ليس فيه موجب سوى اعتقاد الحقيقة فيه والتسليم كما قال تعالى: ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللَّهُ﴾ فالوقف عندنا في هذا الموضع، ثم قوله تعالى: ﴿وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ﴾ ابتداء بحرف الواو لحسن نظم الكلام"[60].

ومن هنا يتعيّن أن المتشابه، والمتمثل خاصة في الحروف المقطعة التي تأتي في أوائل السور، لا ترجى معرفته، لأنها من أسرار الله سبحانه وتعالى، ثم ينتقد السرخسي علماء التفسير الذين يعتقدون - حسب رأيه - أن المتشابه، هو ما تشابهت صيغة وتعارضت معانيه، وإذا كان الوصول إلى المراد من المتشابه لا ترجى معرفته وقد قال تعالى: ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللَّهُ﴾، فيجب اعتقاد الحقيقة فيه.

وأمّا عدنان محمد زرزور فإنه قد أشار إلى معلومة صغيرة، ولكنها هامة جداً نقلها عن الإمام جلال الدين السيوطي، وخاصة عند تقريره أن المتشابه يتعلق بالقصص والأمثال حيث يقول: "والقصد به (المتشابه اللفظي إيراد القصة الواحدة في صور شتى، وفواصل مختلفة، فتأتي في موضع مقدماً وفي آخر مؤخراً"[61]. ومن هنا نستنتج أن مفهوم المتشابه يمكن أن نقاربه من زاويتين: الأولى باعتباره رمزاً لا يعلم تأويله إلاّ الله، وهو من أسرار القرآن الكريم وبالتالي فإن هذه القضايا يجب التسليم بحقيقتها. والمنظور الثاني هو التماثل والتشابه بين القصص والأمثال، أي التكرار ودخول القصص في أمثالها وأشباهها. وهذا المنظور يتفرّع هو أيضاً إلى المعنى اللغوي للمتشابه وهو التشابه في نسق

التعبير والإعجاز وتساوي الآيات في ذلك إلى جانب تماثلها في الصدق والحق.

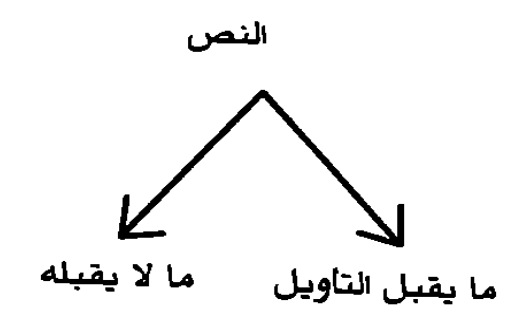
وبهذا الجهد التأسيسي والإجرائي يكون الأصوليون قد وفّروا الأدوات الفكرية والمعرفية لمقاربة المستويات المختلفة للنص القرآني. وهي مستمدّة من الفضاء الثقافي والعلوم اللغوية التي أفرزها النص القرآني والتي تهدف كلها، على اختلاف مجالات تطبيقاتها ومواضيع دراستها إلى الوصول إلى معنى الرسالة لتحديده وبالتالي استخراج الأحكام منه.

الصياغة النظرية للمفهوم:

أكّدنا - عند عرضنا لأهم المفاهيم - أنها تشكل منظومة مفاهيمية متكاملة، وهذا يعني أن هناك علاقات وظيفية وتفاعلية بينها. وهنا يجب أن نميّز بين المجموعة والمنظومة. فمفهوم المجموعة مأخوذ عن الحقل الرياضياتي ويعني - من بين ما يعنيه - على المستوى اللغوي وجود مجموعة من العناصر داخل حيز محدّد، وقد لا تكون بينها أية علاقة ما عدا تواجدها في نطاق هذا الحيز (أي المجموعة). أما إذا عمدنا إلى تفكيكها إلى عناصرها الأولية فإن هذا الوضع الجديد لا يؤثّر في هذه العناصر.

أما مفهوم المنظومة Système فهو مأخوذ من الفلسفة والمنطق ويعني وجود صفة التعالق Interaction بين عناصر النظام، وبالتالي فإننا لا نستطيع تحديد عنصر (وهو المفهوم في مقامنا هذا) دون تعريف العناصر الأخرى. كما أن إسقاط عنصر أو إضافة عنصر جديد يؤثّر على كيفية اشتغال هذه المنظومة وبالتالي نعيد تحديد العلاقات بطريقة جديدة بين عناصرها. وخاصية التعالق هذه نجدها واضحة بما فيه الكفاية عند الأصوليين وهم بصدد بحث مفاهيم النص، وقد حدّدوا علاقات المفاهيم فيما بينها بطريقة دقيقة لا تحتاج إلى أي تأويل. وإذا ما رجعنا إلى تعاريف المفاهيم في حدّ ذاتها نلاحظ أن هذه العلاقات تتحدّد بوضوح وذلك منذ تعريف الشافعي للنص، وقد أورد أبو حامد الغزالي تعريفه: النص هو الظاهر (وهو التعريف اللغوي) ثم أردف: "ينقسم إلى ما يقبل التأويل وإلى ما لا يقبله". ومن هنا يمكن أن نصوغها بالشكل التالي:

أ - الشافعي:



أما الغزالي والمتكلمون الذين جاءوا من بعده فإنهم أعطوا، بل حدّدوا نوعي النص. فالذي لا يقبل التأويل أي الذي له دلالة قطعية أطلقوا عليه مصطلح النص. أما الذي يحتمل التأويل إذا توفّر دليل يعضد هذا الاحتمال فهو الظاهر.

ب - الإمام الغزالي (المتكلمون)

1. النص: دلالة قطعية وتوقية (وهو الحقيقة)
2. الظاهر: ما يحتمل التأويل (وهو مجاز النص)

أما السرخسي والأحناف الذين جاءوا من بعده فقد اقترحوا منظومة مفاهيمية متكوّنة من ثمانية مفاهيم وقد وزّعوا هذه المفاهيم على محورين: محور الوضوح، ومحور الخفاء. ويمكن أن نمثّلها بالشكل التالي:

محور الخفاء

محور الوضوح　　الظاهر　　النص　　المفسر　　المحكم

الخفي

المشكل

المجمل

المتشابه

من خلال هذا الشكل يتبيّن لنا أن السرخسي - خاصة - قد اقترح نظاماً متدرجاً من المفاهيم لتحليل النصوص القرآنية وفهمها. وقد حدّد نوعين من العلاقات:

* العلاقات العمودية: أي التدرج من الوضوح إلى الخفاء.

* العلاقات لأفقية: وتمثّل التقابلات الموجودة بين المفاهيم.

- فالظاهر يقابل الخفي
- والنص يقابل المشكل
- والمفسر يقابل المجمل
- والمحكم يقابل المتشابه

وهكذا يتّضح لنا أن السرخسي قد قدّم هذه المنظومة في شكل أربع ثنائيات ضدية Dichotomies binaires، إذ لا يتحدّد المفهوم إلاّ بتحديد ضده.

وقد وضح الأصوليون أيضاً مجموعة من العلاقات التراتبية Rapports Hiérarchiques التي تحكم هذه المجموعة من الثنائيات، وفي حالة تعارض عنصري الثنائية لمن يكون الرجحان فقالوا:

- إذا تعارض النص والظاهر
- قدم النص
- وإذا تعارض النص والمفسر
- قدم المفسر
- وإذا تعارض النص مع المحكم
- قدم المحكم

إن الأصوليين بعملهم الجاد هذا، قد قاموا بدراسة تصنيفية نوعية، أي ما يمكن أن يقال بلغة أجنبية typologie فحصروا أنواع النصوص ووضعوا حدودها وأهم الوشائج التي تربطها، وعلاقة المفهوم بالمفهوم المقابل له (كما هو الحال بالنسبة للثنائيات الضدية التي تكلمنا عنها)، وفي حالة التعارض أيها نقدِّم على الآخر إلى غير ذلك من أنواع العلاقات التي يمكن رصدها من خلال هذه المنظومة المفاهيمية. كما حدّدوا علاقة كل مفهوم بالمفاهيم الأخرى. وهكذا يتّضح أن عمل الأصوليين التنظيري الذي بدأ مع الشافعي منذ القرن الثاني - الثالث قد سبق بكثير الممارسات التنظيرية التي تمّت في حقل النص والتي تشكّل حالياً - في النقد المعاصر - مجال نشاطاتها ومحور اهتماماتها.

ولم يتوقف هذا العمل عند تعريف المفاهيم وتحديد الفروق بينها، أو دراسة العلاقات الموجودة بينها، لأنهم يعتبرون هذا مجرد منهاجية إجرائية لغاية أسمى وهي فهم مقاصد الشريعة والوصول إلى الأحكام الشرعية الصحيحة. وقد فصلوا في حكم - أي بالمفهوم الحديث الوظيفة - كل نوع من أنواع النصوص. وكان عملهم كان يقصد إلى توفير الأدوات التحليلية لعلماء التفسير والفقهاء وعلماء الكلام وأصحاب الشرع لفهم النص القرآني بدقة ومحاولة تجنيبهم الوقوع في الخطأ عند استنباطهم للأحكام.

إن ما قام به السرخسي (ت 490هـ) الذي اتخذنا كتابه مدونة أساسية للبحث والمعاينة يعتبر إنجازاً مهماً. لأنه يمثّل مرحلة زمنية وسطى في طبقات الأصولية، بين الذين أسسوا هذا العلم وبين المتأرخين. وعلى الرغم من قلة التراكم النسبي في هذا المجال، فإن السرخسي لَمْ يتقبَّلْ المفاهيم المطروحة كما هي بل كان ينقدها، خاصة وأنه لم يذكر أسماء العلماء، وهذا يعني ضمناً أنهم لا يمثلون بالنسبة إليه حجة أو يشكلون مرجعية مفهومية، وبالتالي فهو لا يعتبرهم سلطة معرفية.

وإذا ما تفحصنا بدقة المفاهيم التي تداولها الأصوليون (النص، الظاهر، ...) نجد أنها لا تتعارض فيما بينها - كما يبدو ذلك ظاهرياً - ولكنها مجرد أدوات إجرائية تساعدنا على تحديد مستويات الخطاب، كما يمكن اعتبارها أيضاً زوايا نظر مختلفة تتعلق بموضوع واحد وهو النص وكيفية التعامل معه.

والملاحظ أن الاختلافات التي يمكن رصدها بين هذه المفاهيم هي لاختلاف في الدرجة لا في الطبيعة ونستدلّ على ذلك بنموذج قدّمه الأصوليون الذي يحتوي على أقسام الوضوح الأربعة (محمد أديب صالح: تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، ص 176).

وهذا دليل آخر على أن المفاهيم ليست متعارضة فيما بينها، ولكن تحديدها يأتي لأغراض إجرائية بحتة وتأكيداً لتعدد مستويات بناء النص القرآني وبالتالي تعدد قراءاته وتفسيراته.

وهناك قضية أخرى تتعلق بطبيعة صياغة المفهوم، وهي كون النص لا

يخضع للعلاقات التي تربطه بغيره من المفاهيم فقط، ولكنهم (أي الأصوليين) قد تعرّضوا إلى تداولية الخطاب وأن المعنى غالباً ما يتحدّد بتعليقه بالقائل أو المتكلم. وسوف لن نتعرّض إلى كل الأمثلة، فذلك يحتاج إلى بحث مستقل، لأن الأصوليين قد فصلوا في ذلك طويلاً.

وإذا نظرنا إلى هذين المفهومين (النص + الظاهر) من جهة نظر تداولية نلاحظ أن السياق يتعلق بالمتكلم، أي منتج الخطاب لأنه يضع نصه في سياق تاريخي وحضاري معين ويثبت هذه المعطيات بواسطة قرائن لغوية وأدلّة شكلية تحيل إليها. أما العبارة، أي النسق اللغوي والإشارة الرموز البعيدة والمعاني المستعصية على الفهم، فإنها تتعلق بنشاط السامع وكيفية تعامله مع اللغة بغية الكشف عن دلالاتها. وهذا النشاط الذهني الذي يتعلق بالسامع ينبغي أن يقترن بخيال مولد للدلالات ومعرفة دقيقة لأسرار اللغة.

ويقرِّر سالم حميش أن كل دراسة للنص الإسلامي لا تأخذ بعين الاعتبار السياق فهي دراسة عقيمة لأن السياق هو الذي يحدّد المعنى، ولأن خصوصية النص الإسلامي تتطلب ذلك. فيقول: "لا يعنينا هنا النص كمنظومة تقوم على الوحدات اللسانية الصرفة والنظم الجملي، بل يعنينا النص على مستوى ما يحتمل فيه من لغة ثانية ذات طاقة تضمينية أو دلالية".

النص بهذا المعنى "الثاني" مليء كله بالتاريخ وبشتى عمليات الإفسال والتوضيع حيث تترك الذات المتحدثة آثارها وتوقيعات تطوراتها وتملكاتها للواقع والدلالة"[62].

إذاً فالنص من هذا منظور، نص استعاري له خصوصية لغوية ودلالية حيث تختزن هذه اللغة سياقاً تاريخياً وحضارياً وتحمل بصمات مستعملها ومن جهة أخرى تفتحه على عدد لامتناه من القراءات والتأويلات.

الهوامش

(1) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 13.
(2) برهان غليون: صراع الثقافات أو حدود المدينة الغربية، جريدة الخبر 8/ 3/ 1994، ح 1.
(3) برهان غليون: صراع الثقافات، جريدة الخبر 9/ 3/ 1994، ح 2.
(4) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 46.
(5) برهان غليون: صراع الثقافات، جريدة الخبر 9/ 3/ 1994.
(6) م. س.
(7) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 100.
(8) عمر الشارني: المفهوم في موضعه، ص 16.
(9) م. س، ص 47.
(10) M. Foucault: L'archéologie du savoir, p. 11.
(11) M. Foucault: L'archédologie du savoir, p. 14.
(12) ابن منظور: لسان العرب، مادة "نصص".
(13) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 102.
(14) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 103.
(15) أبو حامد الغزالي: المنخول في علم الأصول، ص165.
(16) الغزالي: المنخول، ص 166.
(17) (18) المرجع السابق، نفس الصفحة.
(16 مكرر)
الإمام الشافعي: الرسالة، ص 21.
(17 مكرر)
م. س، ص 22.
(18 مكرر)
م. س، ص 91.
(19) أبو حامد الغزالي: المستصفى، ج 1، ص 385 - 386.
(20) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج 2، ص 1405.
(21) م. س.
(22) محمد أديب صالح: تفسير النصوص من الفقه الإسلامي، ص 205.
(23) السيد أحمد عبد الغفار: التصور اللغوي عند الأصوليين، ص 146.
(24) م. س، ص 145.
(25) أبو أحمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 429 - 430.
(26) م. س، ص 429.
(27) طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 27.

(28) م. س، ص 29.
(29) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 12.
(30) م. س، ص 31.
(31) م. س، ص 30.
(32) م. س، ص 201.
(33) سالم حميش: طبائع النص القطعي في الإسلام، دراسات عربية، ع 2، 1987، ص 36.
(34) ابن حزم الظاهري: الإحكام في أصول الأحكام، ج 1، ص 42.
(35) الشريف بن علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات.
(36) السرخسي: الأصول، ج 1، ص 163.
(37) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 75.
(38) السرخسي: الأصول، ج1، ص 164.
(39) محمد أديب صالح: تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، ص 142.
(40)
(41) السرخسي: الأصول، ص 164.
(42) أبو أحمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع، ص 329.
(43) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 31.
(44) بدران أبو العينين بدران: أدلة التشريع المتعارضة، ص 25.
(45) السرخسي: الأصول، ص 165.
(46) السيد أحمد عبد الغفار: التصور اللغوي عندالأصوليين، ص 146 - 147.
(47) عبد الحميد بن باديس: مبادئ الأصول، ص 37.
(48) السرخسي: الأصول، ص 165.
(49) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 2.
(50) بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج 2، ص 68 - 69.
(51) السرخسي: الأصول، ص 167.
(52) السيد أحمد عبد الغفار: التصور اللغوي عند الأصوليين، ص 150.
(53) السرخسي: الأصول، ص 168.
(54) محمد أديب صالح: تفسير النصوص، ص 253.
(55) السرخسي: الأصول، ص 168.
(56) محمد أديب صالح: تفسير النصوص، ص 276.
(57) م. س.
(58) السيد أحمد عبد الغفار: التصور اللغوي عند الأصوليين، ص 150.
(59) م. س.
(60) السرخسي: الأصول، ص 163.
(61) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ص 94.
(62) سالم حميش: حول طبائع النص القطعي في الإسلام، دراسات عربية، ص 31.

II - في دلالة النّص

لا يمكن فهم وظيفة النص أو تحديد صنفه (أي نوعه) هل هو نص أم ظاهر أم غيرهما إلاّ بفهم دلالات الألفاظ. وبما أن النص اللغوي، أي نص مهما كانت طبيعته فإنه عبارة عن نظام من العلامات التي تمتد بينها علاقات مختلفة وكلّما غيّرنا موقعها داخل النسق اللغوي تغيّرت دلالتها، فإن العرب قد راعوا هذه المتغيرات فنظروا إلى النص (النظم اللغوي) في سياقين مختلفين: السياق اللغوي، أي المكانة التي يحتلها اللفظ داخل النسق اللغوي والسياق التداولي أي علاقة النص بمستعمله سواء كان المتكلم أو السامع أو الفضاء الثقافي والمعرفي الذي يربط بينهما.

ونرى أن عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) قد قدّم هذه الملاحظات التي سبق بها الكشوفات اللسانية والسيميائية بقرون عديدة إذ يقول: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[1].

إن وعي الجرجاني بالنظام كان حاداً ذلك أنه لا يرى أن اللفظ يفيد معنى بمعزل عن غيره ولكن مزاياه وخصائصه تتجلّى من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من الألفاظ ويقدّم حجته في ذلك إذ يقول: "وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في موضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة، وخلاّبة مرموقة ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[2].

فمن خلال الجرجاني نكتشف أن اللفظ ليست له دلالة قارة ملازمة له في كل الأحوال، إنما تتغيّر دلالته بتغيُّر مواقعه داخل النسق الجملي، فالكلمة

الواحدة تعطينا في كل مرة دلالة معينة وقد شبّهها الجرجاني بالغصن الواحد الذي يعطينا أنواعاً عديدة من الثمر.

ونلاحظ عند الأصوليين، منذ الشافعي إلى الغزالي أنهم قد فرّقوا بين الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية للغة، وعلى ضوء هذا التمييز صنَّفوا طبيعة النص: هل هو ظاهر أم نص. وفي هذا الصدد يقول الإمام أبو حامد الغزالي: "أعلم أنّا بيّنا أن اللفظ الدال الذي ليس بمجمل أن يكون نصاً وأما أن يكون ظاهراً. والنص هو الذي لا يحتمل".

وعلى هذا فإن الألفاظ لا يمكن أن يستفاد منها إلاّ إذا وضعت ضمن نسق لغوي وعليها مدار المعاني لأن "الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها"[3]. وانطلاقاً من هذا المفهوم الدقيق لطبيعة اللغة ووظيفتها حدّد الأصوليون شروط التأويل وآلياته، وقسموا معاني الألفاظ إلى منطوق ومفهوم. "فالمنطوق ما دلّ عليه اللفظ في محل النطق أي يكون حكماً للمذكور وحالاً من أحواله والمفهوم ما دلّ عليه اللفظ لا في محل النطق، أي يكون حكماً لغير المذكور وحالاً من أحواله"[4]. وبلغة بسيطة يقول محمد بن علي الشوكاني إن معنى اللفظ قد يكون فيه الدال يتطلّب مدلولاً محدداً ومعيناً وهو المنطوق الذي يتطابق فيه الدال مع المدلول. وهناك نوع آخر من الألفاظ - طبعاً في سياقه التداولي والاستعمالي - يحتاج إلى تأمل وتأويل حتى يستفاد منه معنى، أي أن الدال في هذه الحالة يحتمل أكثر من مدلول على حساب الرجحان وتثبت دلالته عن طريق البحث في القرائن المقالية أو الحالية.

وقد قسم الشوكاني الألفاظ باعتبار الدلالة فقال: "والحاصل أن الألفاظ قوالب للمعاني المستفادة منها، فتارة تستفاد منها من جهة النطق تصريحاً، وتارة من جهته تلويحاً. فالأول المنطوق، والثاني المفهوم"[5]. وإذا ربطنا بين هذين المفهومين: المنطوق والمفهوم، يمكن أن نحدّد على ضوئهما وظيفة وطبيعة النص عند الشافعي. وفي نفس السياق يقسم الشوكاني المنطوق إلى قسمين. وهذا يتطابق تماماً مع تعريف النص عند الشافعي. القسم الأول: "ما لا يحتمل التأويل" وهو النص، و"ما يحتمله" وهو الظاهر. ومفهوم المنطوق هنا يرتبط في

الوقت نفسه بالنص والظاهر لأن الشافعي كان يسمّي النص ظاهراً، ويُرجع أبو حامد الغزالي هذا التعريف إلى المعنى اللغوي، لأنهما (أي النص والظاهر) متقاربان لغوياً، إذ يقول: "وتسمية الظاهر نصاً منطلق على اللغة، لا مانع في الشرع منه، إن معنى النص قريب من الظهور"[6]. ومن هنا يتبيّن لنا أن ربط النص والظاهر يعود إلى التعريف اللغوي للفظين.

وهكذا يتأكّد لنا أنه لا يمكن أن نفهم "المفهوم" دون المرور "بالمنطوق"، لأنه هو الأصل (أي الحقيقة) وأن المنطوق يحتاج إلى تأمل وإعمال للنظر لاستخراج المراد به. فالمنطوق من اختصاص العامة، أما المفهوم فهو من اختصاص العلماء "والراسخين في العلم".

وإذا رجعنا إلى الوراء وحاولنا البحث في وظيفة هذا العلم - أي علم الأصول - فإننا نجد أن مجال اهتمامه هو الأدلة. وهذا يتطابق تماماً مع تعريف التهانوي الذي يقول: "الأصول هي الأدلة إذ، الأصل في الاصطلاح، يطلق على الدليل أيضاً وإذا أضيف إلى العلم يتبادر منه هذا المعنى، وقيل المراد المعنى اللغوي، وهو ما ينبني عليه الشيء، فإن الابتناء يشتمل الحسي، وهو كون الشيئين حسيين كابتناء السقف على الجدران، والعقلي كابتناء الحكم على دليله"[7]. وعلى هذا يكون اهتمام علم الأصول هو الأدلة، وخاصة ما يتوصل به إليه عن طريق العقل.

المصطلح الثاني الذي يقابل المنطوق هو المفهوم. وقد عرّفه الإمام عبد الحميد بن باديس بقوله: "وكل معنى استفيد من ذكر اللفظ، وليس اللفظ موضوعاً له، فهو المفهوم. كالشخص الموصوف بالجهل [...]، فإنه يخطر في الذهن عند ذكر العالم لأنه ضد معناه. والضد يخطر بالبال عند خطور ضده"[8]. وبهذا التعريف يضع الإمام ابن باديس مصطلح المفهوم مقابلاً لمصطلح المنطوق.

وقد قال الجرجاني: "إن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[9]. ونجد أن الدلالة عند كل الأصوليين قد انبنت على هذه الثنائية الضدية: ثنائية المفهوم والمنطوق. وإذا كان المنطوق يتعلق بالحقيقة والمعنى الواضح الذي لا يحتاج إلى تدبر أو تأمل، وبالتالي فهو خطاب صريح ينفي كل تأول، فإن مصطلح المفهوم يفتح

المجال أمام النشاط التأويلي. وهذا النشاط التأويلي مشروط بعدة شروط ويتطلب آليات محدّدة، سنتعرّض إليها فيما بعد.

ومن هنا يتّضح أن مصطلحي مفهوم ومنطوق هما مدلولان، أي مفهومان إجرائيان يستعملان كحدود لتفريق أنواع النص واستخراج دلالتها. ولا يمكن اعتبارهما دلالة، أو حكماً أو وظيفة.

وإذا أردنا أن نصوغ فهم الأصوليين لطبيعة اللفظ صياغة نظرية يمكن أن نلخصها بالطريقة التالية:

اللفظ

منطوق	**مفهوم**
(ما دلّ عليه اللفظ في محل النطق)	**(ما دلّ عليه اللفظ لا في محل النطق)**
مفهوم موافقة	**مفهوم مخالفة**
(المسكوت عنه موافق لحكم المنطوق)	**(المسكوت عنه مخالف لحكم المنطوق)**

ولاستخراج وتوضيح طبيعة الألفاظ ودلالتها فإنهم اعتمدوا على وضع اللغة في سياقها المعجمي والدلالي معتمدين على منطقها الدلالي الداخلي وأنواع الترابطات التي تحكمها إضافة إلى احترام أوضاعها ومواضعاتها من جهة. وكذا النظر إلى أبعادها الدلالية الخفية منها والبعيدة من جهة ثانية. ولهذا احتاجوا إلى آليات تتحكّم في هذه العملية ووضعوا شروطاً صارمة لذلك خاصة فيما يخصّ التأويل وهذه الشروط منها ما يتعلق بالنص المؤول ذاته ومنها ما يتعلق بالمؤول (بكسر الواو الثانية) ذاته.

أما شروط التأويل وآلياته فنجد أن أغلب الأئمة - السنيين خاصة - قد اتفقوا عليها وضبطوا آلياتها حتى يمنعوا تسرب أي تأويل فاسد لمقاصد الشريعة الإسلامية وأهدافها أو استغلاله عقائدياً لصالح بعض الملل أو النحل أو مطية لبعض الصراعات على زعامات موهومة.

ونأخذ فكر محمد بن علي الشوكاني الذي يحدّد بوضوح شروط التأويل ويضبط آلياته بدقة، وقد خصّص لهذا الموضوع أي التأويل الفصل الثالث من

الباب التاسع من كتابه "إرشاد الفحول إلى علم الأصول" تحت عنوان "في شروط التأويل".

في البداية يحدّد الشوكاني شروط التأويل كما يلي:

"- الأول: أن يكون موافقاً لوضع اللغة أو عرف الاستعمال، وإعادة صاحب الشرع وكل تأويل خرج عن هذا فليس بتأويل.

- الثاني: أن يقوم الدليل على أن المراد بذلك اللفظ هو المعنى الذي حمل عليه إذا كان لا يستعمل كثيراً.

- الثالث: إذا كان التأويل بالقياس فلا بدّ أن يكون جلياً لا خفياً، وقيل أن يكون ما يجوز التخصيص به على ما تقدّم، وقيل لا يجوز التأويل بالقياس أصلاً"(10).

وإذا أردنا أن نحلّل فكر الشوكاني فإننا نراه فكراً متدرجاً من البسيط إلى المركب ومن الواضح إلى الغامض. وأول الشروط التي يعطيها الشوكاني أن لا يكون التأويل بعيداً عن المعنى الموضوع للفظ، أي انفصام تام بين الدليل والمدلول، لأنه مهما اختلفت السياقات فإن بعض المعاني الدقيقة تبقى عالقة باللفظ وهي الآثار التي تكلّم عنها ديريدا Traces والتي إذا فقدناها أو غيّبناها وقعنا في اللامعنى وأدّينا إلى فشل عملية التواصل.

كما أن التأويل يجب أن يراعي المنطق الداخلي للغة وصيغ استعمالها وأن يكون على دراية باستعمالاتها العديدة وسياقاتها المتباينة التي يجب أن تكون حاضرة في ذهنه عند كل قراءة أو تأويل.

والغرض من التأويل ليس الابتعاد عن معنى الناطق ولكنه توضيح له، خاصة إذا كان اللفظ المستعمل غريباً، أي قليل التداول والاستعمال وهو ما يتطلب تدخل وسيط خبير لتجلية الغموض الكامن فيه.

وهناك طريقة أخرى من طرائق التأويل التي هي طريقة التأويل بالقياس، والتي رفضها بعض العلماء - كما يقول الشوكاني - ولكنها مع ذلك متداولة ومشروطة بوضوح المقيس عليه، ولا يكون "قياس الشاهد على الغائب" إلاّ إذا كان هناك تطابقاً تاماً بين المعنيين أو الدليلين ويتّضح هذا المنهج (التأويلي

بالقياس) عند الظاهرية خاصة بوضوح وجلاء "فالقياس عندهم هو أن يحكم لما لا نص فيه ولا إجماع، بمثل الحكم فيما فيه نص أو إجماع، لاتفاقهما في العلة التي هي علاقة الحكم"[11].

يتحدّث محمد مفتاح عن اشتراطات المشروع التأويلي وارتباطه بطبيعة اللفظ وهو بهذا يشير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة للنسق الفكري الذي أوجده الشافعي، ويقسم هو الآخر اللفظ (النص) إلى ما يقبل التأويل وإلى ما لا يقبله، إذ يقول: "ذلك أنه مهما كانت أجناس النصوص وأنواعها وأصنافها فقد ترجع إلى القسمة الثنائية المعروفة من كون الكلام ينقسم إلى حقيقة ومجاز: فإذا كان الكلام حقيقة صرفاً خالصة فإنه لا يجوز تأويله؛ أما إذا كان الكلام مجازاً فإنه يجب تأويله حتى تتلاءم دلالة تعابيره مع المعقولية، ولكن للتأويل مستويات، فهناك مستوى لا يقوم به إلاّ الراسخون في العلم، وهناك مستوى لا ينجزه إلاّ خواص العلماء"[12].

إن نص محمد مفتاح يحيل من جهة إلى مفهوم النص عند الشافعي، ثم يقسم الألفاظ حسب طبيعتها إلى حقيقة ومجاز، فالحقيقة لا تقبل التأويل في حين أن المجاز يجب تأويله. ولكنه يقسم التأويل - هو أيضاً - إلى مستويين: مستوى يقوم به الراسخون في العلم (أي العلماء)، ومستوى آخر لا يقدر عليه إلاّ خواص العلماء (أي شيوخ العلماء) وهذه الفكرة كما هو معروف مأخوذة من ابن رشد والتي كرّرها في أكثر من موضع في كتابه "فصل المقال".

ولكن محمد مفتاح أهمل مستوى آخر من مستويات التأويل وهو الذي يتأبّى كل تأويل ويعتبر من أسرار القرآن الكريم والذي لا يعلم تأويله إلاّ الله، وهو المستوى الأكثر عمقاً.

ويقارب محمد مفتاح عملية التأويل من جانب آخر، وهو أن عملية التأويل لها دلالة في حدّ ذاتها، أي أن سيرورته والآليات التي يشتغل بها لها دلالات معينة وتخضع لمنهج المؤول ونظرته إلى العالم وما يقصده من نشاطه التأويلي. فهو يرى أن التأويل يعكس: "الأوليات والمبادئ والأعراف ومشاغل أمة من الأمم، أو مشاغل أفراد من أفرادها. ولهذا فإن التأويل يختلف من أمة إلى أمة

ومن فرد إلى فرد داخل الأمة نفسها، بل قد يختلف أحياناً - جزئياً أو كلياً - لدى الفرد الواحد، لأن التأويل عملية تاريخية وتاريخانية، بمعنى أنه خاضع لإكراهات التاريخ ومستجيب لها، وأنه صانع للتاريخ ولثوراته"[13].

يثير نص محمد مفتاح قضايا هامة منها اختلاف التأويل من أمة إلى أمة لأن لكل أمة نسقها الفكري ومنطقها الداخلي الذي يضمن التجانس والتلاحم لأفكارها وهذا عكس ما يروج لعالمية الفكر التي فرضتها دوائر الثقافة وضغوطاتها وإكراهاتها لأن لكل أمة طريقتها الخاصة في قراءة العالم وقراءة النصوص.

ثم هناك فكرة أخرى هي نسبية التأويل، أي أن التأويل يختلف حسب الظروف الثقافية والحضارية وهذا يدعم فكرة انفتاح النص وقبوله للقراءات المختلفة سواء في عصر واحد أو في عصور متباعدة دون أن تلغي الأولى الثانية.

ثم أشار إلى أن التأويل سيرورة تاريخية أي أنه إنتاج تاريخي لأنه يعكس توجهات المؤول وتطلعات متقبلي ومتداولي النص التأويلي. ومن جهة ثانية فإن التأويل مؤشر على فترة تاريخية محدّدة وهذا يمكن استخلاصه من رؤيته للعالم والنسق اللغوي والمفهومي الذي يندرج ضمنه فنحن يمكننا مثلاً أن نتعرّف على فكر الطبري الموسوم بالسردية والزمخشري الموسوم بالبلاغة وكذا بالنسبة للمتصوفة وعلماء الكلام.

ويوضح سالم حميش خضوع التأويل لإكراهات التاريخ وإحراجات الظرف الحضاري قائلاً: "كل تأويل اقتطاع أو تحويل يمليه أو يدفع إليه التاريخ كنص مفتوح على الضرورة والمصلحة الوقتية، وعلى التخيلات والعقلنات الإيديولوجية"[14].

ويعطي محمد مفتاح[15] خطاطة لعملية التأويل عند ابن رشد بالطريقة الآتية:

النص

ما لا يؤول ناطلاق	ما يؤول	
التأويل الخاصي	التأويل المطلق	
الراسخون في العلم	خواص العلماء	كل الناس

وقد يتداخل مصطلح التأويل مع أنشطة قرائية أخرى وعمليات استخراج الدلالة لذلك نجد أن بدر الدين الركشي (ت 794هـ) صاحب كتاب البرهان يحدّد الفروق الدقيقة بين المعنى والتفسير والتأويل وهذا اعتماداً على تعريفات ابن فارس.

وهكذا يتّضح أن هذه المفاهيم المختلفة التي عادة ما تستعمل كمترادفات تختلف في طبيعتها وفي طريقتها الإجرائية للكشف عن الدلالة، فالمعنى من الإظهار والتفسير من الكشف دراسة استكشافية heuristique والتأويل هو سياسة الكلام، أي تسوية الكلام ووضع المعنى موضعه الذي يقتضيه سياق الكلام.

وإذا كنا قد تعرّضنا إلى شروط التأويل (الشوكاني) ثم إلى توضيح الحدود بينه وبين أنشطة قرائية أخرى، فإنه يتعيّن علينا تحديد الآليات التي يشتغل بها التأويل والنظام الداخلي الذي يحتكم إليه المؤول حتى يكون قريباً من المعنى المقصود من النص، وأحسب أن هذا ليس في متناول كل واحد.

بعد دراستنا لشروط وآليات التأويل يجدر بنا الحديث عن أوجه الدلالة. ومعروف أن موضوع الدلالة يعتبر الموضوع الأثير عند الأصوليين، لأنه العمدة في شغلهم وركيزة تفكيرهم وهو الذي يعينهم على الوصول إلى الأحكام الشرعية الصحيحة. وقد ربط الشيخ التهانوي الحكم بالدلالة عندما قال: "فإن الحكم إنما يثبت بالدلالة"[16]. وعلى هذا فإن مدار نشاط الأصوليين ومناط اهتمامهم هو الدلالة لتحقيق الحكم الصحيح.

ومن جهة أخرى نعرف أن علم الأصول قد اعتمد كثيراً على الطرق الإجرائية والأسس الفكرية التي تمّت في حقلي النحو والبلاغة، ولكنه تجاوز العلاقات الشكلية التي تربط بين الكلمات كما هو معروف في النحو إلى قراءة هذه العلاقات واعتبارها وظائف ودلالات إضافية إلى معاني الألفاظ التي تكون هذه الشبكة من العلاقات وترسم حدودها.

وعن علاقة النحو بعلم الأصول في كيفياته الإجرائية يقول محمد عابد الجابري: "في النحو لم يكن الصراع داخله يمسّ الدين مباشرة، لا العقيدة ولا الشريعة، بل كان يغنيهما بما يقدم من إمكانيات الفهم والتأويل للنصوص الدينية

(التأويل داخل المجال التداولي العربي، الجاهلي - الإسلامي، لا خارجه)"[17].
ثم يأتي الجابري إلى سرد علاقة الإمام الشافعي بالخليل واضع علم العروض وتلميذه الذي شقّ النحو وأسّس القواعد وصاغها في شكل قواعد شكلية صياغة نظرية محكمة.

ونجد أن محمد عابد الجابري يجمع بين البحث الأصولي والدرس النحوي باعتبار موضوع اهتمامهما باللغة واتفاقهما في المقدمات النظرية واختلافهما في الهدف من الدرس. ويحلّل هذه القضية بقوله: "البحث الأصولي الفقهي ينطلق من مقدمات لغوية تبحث في الألفاظ وأنواعها والدلالات وضروبها. وتكاد هذه الأبحاث تعتمد النص القرآني وحده كميدان للبحث للاستقراء والاستنباط"[18].

وعلى هذا استنبط الأصوليون أنواع الدلالات معتمدين على تحديد علاقة الألفاظ بمدلولاتها، وليس اعتماداً على وظائفها أو أحكامها. وهذه الطريقة استعارها الأصوليون من المناطقة والمتكلمين.

بعد أن أعطى التهانوي تعريف الدلالة مشيراً إلى ركنيها، انتقل إلى تحديد هذين الركنين اللذين هما الدال والمدلول، وقد حدّد طبيعة "الشيئين" والعلاقات التي يمكن أن تتوجد بينهما "والمراد بالشيئين ما يعمّ اللفظ وغيره فتتصوّر أربع صور:

- الأولى كون كل من الدال والمدلول لفظاً كأسماء الأفعال الموضوعة لألفاظ الأفعل.

- والثانية كون الدال لفظاً والمدلول غير لفظ كزيد الدال على الشخص الإنساني.

- والثالثة عكس الثانية كالخطوط الدالّة على الألفاظ.

- والرابعة كون كل منهما غير لفظ كالعقود الدالة على العداد"[19].

من هنا يتّضح أن العلاقات بين الدال والمدلول - حسب التهانوي - تتبدّى في أربعة أشكال: أن يكون كلاهما لفظاً، أو أن يكون الأول لفظاً والثاني غيره أو أن يكون شكلاً (خطاً، أي تشكيلاً رمزياً) أو أن يكون كلاهما غير لفظ كالإشارات والإمارات وسائر الأنظمة الرمزية وهو حقل نشاط السيميائيات.

وفي حديثه عن طبيعة الدلالة، نلاحظ أن التهانوي يطرق الحداثة الفكرية - بمفهومها المعاصر - عندما يقرّر أن الدلالة "مخيل" وبالتالي فهي استثمار خيال المخاطب وإثارته وليست مجرد معنى مفروض عليه. وهذه الفكرة أخذها التهانوي عن جبلي (؟) الذي أخذها بدوره عن المنطقيين، إذ يقول: "وأورد على تعريف المنطقيين أنه لا يكاد يوجد دال يستلزم العلم به العلم بشيء آخر بل هو مخيل في نفسه"[20]. ثم بعد ذلك يطرح التهانوي حجج المنطقيين من علة ومعلول وعلاقة، وهي العناصر والمقولات المتداولة بكثير في بيئة المناطقة: "وأجيب بأن المراد اللزوم بعد العلم بالعلاقة أي وجه الدلالة أعني الوضع واقتضاء الطبع والعلية والمعلولية، أو بوجه القرينة كما في دلالة اللفظ على المعنى المجازي"[21]. ومن هنا يتّضح أن الدلالة يمكن مقاربتها من زاويتين: الأولى باعتبارها استثمار لخيال المتلقي وتوجيهه باتجاه معنى معيّن عن طريق استراتيجية ينتهجها المتكلم للتأثير على المخاطب والثانية أن الدلالة ليست قارة ولا محدّدة في منطقة محسوبة من اللفظ أو الجملة أو النص، بل إنها تتحكّم فيها شبكة من العلاقات التركيبية.

بعد تعريف الدلالة وتوضيح العلاقات بين مكونيها الأساسيين: الدال والمدلول يأتي التهانوي إلى تقسيم الدلالة، وهذا انطلاقاً من الدال ذاته إذ يقول: "الدلالة تنقسم أولاً إلى لفظية وغير لفظية لأن الدال إن كان لفظاً فالدلالة لفظية وإن كان غير اللفظ فالدلالة غير لفظية، وكل واحدة من اللفظية وغير اللفظية تنقسم إلى عقلية وطبيعية ووضعية"[22].

ثم بعد تقسيمه للدلالة إلى لفظية وغير لفظية، ثم قسمة ثانية - باعتبار علاقتها بالدال إلى طبيعة ووضعية وعقلية يأتي إلى توضيح أنواع الدلالات وإعطاء أمثلة على ذلك إذ يقول: "وأمثلة الطبيعية الغير اللفظية كدلالة قوة حركة النبض على قوة المزاج وضعفها على ضعفه وأمثالها "كنار على علم" هذا هو المشهور... فالدلالة العقلية دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل من أجلها منه إليه. والمراد بالعلاقة الذاتية استلزام تحقق الدال في نفس الأمر تحقق المدلول فيها مطلقاً سواء كان استلزام المعلول للعلة كاستلزام الدخان

للنار أو العكس كاستلزام النار للحرارة أحد المعلولين للآخر كاستلزام الدخان للحرارة فإن كليهما معلولان للنار...

وتطلق العقلية أيضاً على الدلالة الالتزامية وعلى التضمينية"[23].

ثم يعود ثانية إلى توضيح الدلالة الطبيعية حيث يقول: "والدلالة الطبيعية دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية ينتقل لأجلها منه إليه. والمراد من العلاقة الطبيعية إحداث طبيعة من الطبائع سواء كانت طبيعة اللافظ أو طبيعة المعنى أو طبيعة غيرها عروض الدال عند عروض المدلول كدلالة أح أح على السعال وأصوات البهائم عند دعاء بعضها بعضاً واستغاثة العصفور عند القبض عليه فإن الطبيعة تنبعث بإحداث تلك الدوال عند عروض تلك المعاني. فالرابطة بين الدال والمدلول ههنا هو الطبع.. قال المولوي عبد الحكيم الطبع والطبيعة والطباع بالكسر في اللغة السجية التي جبل عليها الإنسان وفي الاصطلاح يطلق على مبدأ الآثار المختصة بالشيء سواء أكان بشعور أو لا"[24].

إذاً فالدلالة الطبيعية يعني وجود علاقة طبيعية - من الطبع والطباع - بين الدال والمدلول. والعلاقة الطبيعية تختلف عن الصناعية التي تسخّر لها أدوات ووسائل لتحقيقها. ويعطي التهانوي أمثلة كبعض أصوات الإنسان الدالة على التوجع، أو أصوات بعض البهائم التي تصدر عن سجية. وهذه الدلالة يمكن أن نصفها بالمصطلح الحديث بأنها دلالة - تجريبية، أي أنها تتمّ عن طريق الحس التجريبي والمعاينة الميدانية، إذ كيف نعرف صوت توجع الإنسان إذا لم نصدر نفس الصوت ونحن في نفس الحالة، أو على الأقل كنا قد شاهدنا إنساناً يتوجّع ولو مرة واحدة. وكذلك الأمر بالنسبة لأصوات الحيوان أو الأصوات التي نسمعها في الطبيعة كخرير الماء وحفيف الأوراق ودوي الرعد وصفير الريح وغيرها. وهذه القضية طرحها ابن جني بعمق وبراعة في كتابة (الخصائص).

بعدها ينتقل التهانوي إلى استعراض الآراء حول الدلالة الوضعية، إذ يقول: "الدلالة الوضعية دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة الوضع ينتقل لأجلها منه إليه، والحاصل أنها دلالة يكون للوضع مدخل فيها على ما ذكروا. فتكون دلالة التضمن والالتزام وضعية وكذا دلالة المركب ضرورة إن لأوضاع

مفرداته دخلاً في دلالته ودلالة اللفظ على المعنى المجازي داخلة في الوضعية لأنها مطابقة عند أهل العربية لأن اللفظ مع القرينة موضوع للمعنى المجازي بالوضع النوعي كما صرحوا به... الدلالة الوضعية اللفظية وهي عند أهل العربية والأصول كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم المعنى منه للعلم بالوضع... وتعريفها بفهم المعنى من اللفظ عند إطلاقه بالنسبة إلى من هو عالم بالوضع ليس كما ينبغي لأن الفهم صفة السامع والدلالة صفة اللفظ»[25].

ما يمكن أن نفهمه من هذا التعريف هو أن الدلالة الوضعية هي عبارة عن تواضع وتواطؤ مجموع مستعملي اللغة على إضفاء معان معينة ومخصوصة على ألفاظ محدّدة كان يقال إن كلمة فرس تعني حيوان رشيق له أربع قوائم وذيل طويل ورأس مستطيل إلى غير ذلك، وتمييزه عن الحمار والبغل والجمل.

ثم النقطة الثانية أنه يجب على السامع (أو القارئ) أن يتوفّر على ذاكرة لفظية أي عندما يسمع لفظة معينة فإن ذهنه ينصرف إلى المعنى المتفق عليه ضمن مجموعة لغوية مخصوصة، ومن يجهل الوضع اللغوي فإنه لا يستطيع القبض على دلالة اللفظ، وبهذا فإن كل لفظة تحتوي على ذاكرتها الخاصة. وفي التعبير المجازي فإن هذه الذاكرة تتزحزح قليلاً لتفسح المجال لمجموع الانزياحات وأشكال العدول، ولكن مع ذلك تبقى بعض «الآثار» وهو المصطلح الذي أشار إليه جاك ديريدا أثناء حديثه عن «تقليص الممارسات الخطابية لحساب الآثار النصية»[26]. وكذا حديث رولان بارت عن «الألفاظ الملغمة بمعانيها البدائية» إلى غير ذلك من الطروحات الفلسفية.

ملاحظة أخرى مهمة يجب استنتاجها من نص التهانوي أن الدلالة لصيقة باللفظ أي أنها جوهره في حين أن المعنى يتعلق بالسامع المخاطب، أي أن الألفاظ تطرح على السامع وهي مشحونة بدلالات ممكنة ومحتملة (في التعبير المجازي خاصة) وعلى السامع/القارئ أن يتبنّى استراتيجية معينة لفهمها أو تأويلها، مقابل الاستراتيجية التي يقترحها اللافظ.

وكاستنتاج، يخلص التهانوي إلى صياغة صورية لهذه القضايا قائلاً: «وأجيب أيضاً بأن ههنا أموراً أربعة: الأول اللفظ، والثاني المعنى، والثالث

الوضع: وهو إضافة بينهما أي جعل اللفظ بإزاء المعنى. . . والرابع إضافة ثانية بينهما عارضة لهما بعد عروض الإضافة الأولى وهي الدلالة»[27].

نلاحظ أن التهانوي يفرّق بين الدلالة والمعنى فالدلالة هي نتاج تفاعل الدال مع المدلول وتخصيص العلاقة بينهما، في حين أن المعنى هو ما يفهمه أو يتأوله السامع من الدلالة، أي اجتماع أو اندماج الدال مع المدلول. ثم إن الوضع يرتبط بوضع اللفظ بإزاء المعنى وأن التعبير المجازي يضيف بعداً جديداً إلى الوضع، حتى تتميّز الدلالة الوضعية عن العقلية والطبيعية.

من وجهة نظر اللسانيات الحديثة والسيميائيات نلاحظ أن الدلالة العقلية يمكن أن تدخل ضمن التعبير المجازي، لأن الوصول إلى فك إشارات الرمز المجازي يحتاج إلى إعمال للعقل والنظر. ولعل القرينة الوضعية التي أشار إليها التهانوي في الفقرة السابقة والتي سبقتها تنطبق على الصور المجازية النمطية التي تداولها الأدب الكلاسيكي والتي نجدها تتكرّر بصورة متواترة في القصائد القديمة. أما المجاز الذي يهدف إلى إثارة الغرابة والتعجيب فإنه يحاول ما استطاع الانفكاك من أواصر هذه القرائن وخلق قرائن جديدة لا علاقة لها بالسياقات المعروفة والمتداولة، كتشبيه المرأة بالقمر والشجاع بالأسد.

يقترح التهانوي تقسيماً آخر للدلالة باعتبار علاقة اللفظ بالمعنى، إذ يقول تقسيم الدلالة في الأطول مطلق الدلالة الوضعية. أما على تمام ما وضع له وتسمَّى دلالة المطابقة بالإضافة، وبالدلالة المطابقية بالتوصيف أيضاً كدلالة الإنسان على مجموع الحيوان الناطق. وأما على جزئه أي جزء ما وضع له وتسمَّى دلالة التضمن بالإضافة وبالدلالة التضمنية بالتوصيف أيضاً كدلالة الإنسان على الحيوان أو الناطق. وأما على خارج عنه أي عما وضع له وتسمَّى دلالة الالتزام والدلالة التزامية أيضاً كدلالة الإنسان على الضاحك»[28].

وهذه العلاقات هي علاقات صورية اتفق عليها «أهل الميزان»، فإذا كان تطابق بين اللفظ والمعنى فهي دلالة مطابقة كلفظ البيت الذي يدلّ على بناء مخصوص يتكوّن من جدران وسقف، وإذا تعلّق الأمر بجزء من المعنى كأن نقول جدار، فهي علاقة تضمن، لأن البيت يتضمّن الجدار ولا يمكن أن نقول

عنه بيتاً إذا كان بدون جدران. أما علاقة الالتزام فهي اشتراط حضور جزء يكون أحد لوازم الشيء مثل السقف الذي يشترط وجود الجدار.

ويمكن أن نصوغ ما قاله الأصوليون والمناطقة حول الدلالة بالأشكال الآتية:

1. في طبيعة الدلالة ومكونيها:

الدلالة

دال　　　　مدلول

2. في طبيعة الدال والمدلول (المكونين):

أ - لفظ

دال　　　　مدلول

ب -

الدال لفظ　　　　المدلول غير لفظ

ج - الدال　　　　المدلول

خط (كتابة)　　　　ألفاظ

د - الدال　　　　المدلول

غير لفظ　　　　غير لفظ

3. تقسيم الدلالة باعتبار اللفظية وغير اللفظية:

الدلالة

لفظية (العقود)　　　　غير لفظية (الأعداد)

4. تقسيم الدلالة اللفظية:

الدلالة اللفظية (الدال لفظ/المدلول؟)

طبيعية　　　　وضعية　　　　عقلية

5. تقسيم الدلالة غير اللفظية:

الدلالة غير اللفظية (الدال غير لفظ/المدلول؟)

طبيعية　　　　وضعية　　　　عقلية

تنبعث من الطبائع　　　　تواضع أهل العربية

الدال المدلول

علاقة ذاتية

6. تقسيم الدلالة باعتبار العلاقة بين الدال والمدلول:

دلالة اللفظ على المعنى

مطابقة تضمن التزام

6أ. تقسيم الآمدي:

الدلالة اللفظية الدلالة غير اللفظية

مطابقة تضمن التزام (؟)

(تطابق اللفظ مع المعنى) (تضمن الدال الجزء من المدلول)

(لازم المعنى في الخارج)

عند تطرّقنا لموضوع الدلالة، لم يكن الهدف هو البحث في حفريات المنطق والأدوات العقلية التي استعملها المنطقيون لاستخراج دلالات النصوص، وإنما الغرض كان يهدف إلى توضيح تعامل الأصوليين مع هذه الأدوات. وسنلاحظ كيف تعاملوا معها. والبحث في الدلالة يعني بحث الحكام، ألم يقل التهانوي "فإن الحكم إنما يثبت بالدلالة" كما أشرنا إلى ذلك في موضع سابق. والآن نطرح السؤال التالي: كيف تدل النصوص؟ أو بالمصطلح النقدي المعاصر ما هي وظيفة النصوص؟

نعرف أن النص لا يكتب لأجل الكتابة ولكنه يهدف إلى غرض إعلامي أو إخباري، ويتّجه إلى قارئ محدّد أو إلى قارئ ممكن. فالنص الشفوي (الشفوي هنا بمفهوم الإلقاء) يكون القارئ المتقبل حاضراً ومحدداً، وعندما تبعد المسافات نحتاج إلى الخطوط لنقل رسالة معينة إلى قارئ محتمل وممكن مهما اختلفت الأزمنة وتباعدت الأمكنة. ولهذا نجد أن المسلمين الأوائل قد أخذوا بعين الاعتبار هذه القضية فدوّنوا القرآن الكريم حتى يكون حجة على الذين يجيئون من بعدهم لأنه نزل للعالمين. ولضبط آليات فهمه وتأويله - وبالتالي العمل به - فإنهم حدّدوا دلالاته المتمثلة في مقاصد الشريعة وأهدافها.

ولهذا نجد أن الإمام جلال الدين السيوطي يقول: "قال بعضهم الألفاظ إما تدلّ بمنطوقها أو بفحواها أو باقتضائها وضرورتها أو بمعقولها المستنبط منها. حكاه ابن الحصار وقال هذا كلام حسن. قلت: فالأول دلالة المنطوق والثاني دلالة المفهوم والثالث دلالة الاقتضاء والرابع دلالة الإشارة"[29]. هذا الفهم لدلالة الألفاظ الذي يقدّمه السيوطي، يحدّد مستويات الدلالة بأربعة، فهو يقدّم المصطلحات التي أوردها ابن الحصار، ثم يفضل عليها مصطلحات أخرى ولكنها مع ذلك تبقى تدور كلها في مدار الدلالة.

ويمكن أن نبسط قول السيوطي بالمخطط التالي:

الألفاظ تدلّ:

بمنطوقها بفحواها باقتضائها بمعقولها [رأي بعضهم/ابن الحصار]

دلالة المنطوق دلالة المفهوم دلالة الاقتضاء دلالة الإشارة [السيوطي]

وعند اطلاعنا على آراء الأصوليين حول الدلالة لاحظنا أنهم قد قسموا دلالة النصوص إلى أربع مستويات، فهذا التهانوي مثلاً، يقول: "إن عامة ما ورد من صاحب الشرع نصوص، وهذا المعنى المراد بالنصوص في قولهم عبارة النص وإشارة النص ودلالة النص واقتضاء النص"[30]. وهذه المصطلحات الأربعة نجدها متداولة عند كل الأصوليين، وما يمكن أن نلاحظه من اختلافات - مع الإبقاء على المستويات الأربعة - يعود إلى المذاهب الفقهية التي ينتمون إليها أو إلى أثر علم الكلام على لغتهم وتفكيرهم.

* عبارة النص:

عرّف السيد الشريف الجرجاني عبارة النص بقوله: "هي النظم المعنوي المسوق له الكلام، سميت عبارة لأن المستدل يعبر من النظم إلى المعنى، والمتكلم من المعنى إلى النظم فكانت هي موضع العبور فإذا عمل بموجب الكلام من الأمر والنهي يسمّى استدلالاً بعبارة النص"[31]. فعبارة النص في هذا السياق يعني أن يكون النص (بنظمه وتركيبه) واسطة بين المتكلم والمخاطب.

وبهذا يتجلّى لنا أن مفهوم عبارة النص يشترط وجود صيغة واضحة لا تتطلب تأويلاً أو أي نوع من أنواع التأمل والاجتهاد، وبالتالي صيغة واضحة تمام الوضوح، والشرط الثاني أن يكون المعنى جلياً يتبادر إلى الذهن من غير مشقة أو عناء، والشرط الثالث أن يوجد تطابق بين صيغة الخطاب وسياق الكلام. ونرى أن بعض الأصوليين يطلقون على هذا المفهوم مصطلح "فحوى الخطاب".

نلاحظ منذ البداية أن الاختلاف بيّن بين "فحوى الخطاب" الذي يسمّيه ابن جزي - أيضاً - "تنبيه الخطاب" و"لحن الخطاب" وليس كما قال الآمدي من قبل إن فحوى الخطاب ولحن الخطاب اسمان لمسمّى واحد، لأن فحوى الخطاب يتطابق مع "مفهوم الموافقة" في حين أن "لحن الخطاب" يحتاج إلى تأوّل وبالتالي إلى استكمال عناصر صيغة المعنى حتى يستقيم الخطاب.

ويعرّف - محمد أديب صالح نفسه - في موضوع سابق يعرّف عبارة النص، بأنها "دلالة النص" قائلاً: "دلالة النّص هي دلالة اللفظ على ثبوت حكم المنطوق به للمسكوت عنه لاشتراكهما في معنى يدرك كل عارف باللغة أنه مناط الحكم من غير حاجة إلى نظر أو اجتهاد، ويستوي في ذلك أن يكون ما سكت عنه أولى بالحكم مما ذكر أو مساوياً له".

فحين تدل عبارة النص على حكم، ويفهم من النص هذا الحكم، واقعة أخرى مسكوت عنها غير منطوق بها، لتحقق موجب الحكم لغة تسمَّى هذه الدلالة "دلالة النص"[32].

وكمحصلة للآراء التي درسناها من خلال مفهوم "عبارة النص" نورد نصاً قصيراً ودقيقاً للتهانوي الذي يعرّف هذا المفهوم قائلاً: "عبارة النص دلالته على المعنى مطابقة أو تضمناً مع سياق الكلام له"[33].

* إشارة النص:

تختلف إشارة النص عن عبارة النص، لكونها لم تكن موضوع سياق الكلام أو المقصود من نظمه. ويعرّفها الجرجاني بأنها "العمل بما ثبت بنظم الكلام لغة، لكنه غير مقصود ولا سيق له النص، كقوله تعالى: ﴿وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ

رِزْقُهُنَّ﴾ سيق لإثبات النفقة، وفيه إشارة إلى أن النسبِ إلى الآباء"[34].

أما العلماء المحدثون فإنهم غير بعيدين في فهمهم لهذا المصطلح، حيث نجد محمد سلام مدكور يعرّف هذا المفهوم بقوله: "دلالة الإشارة هي دلالة نص على معنى لازم لما فهم من عبارته غير مقصود من السياق ويحتاج فهمه إلى نظر وتأمّل حسب ظهور وجه التلازم وخفائه"[35]. يؤكّد مدكور هو الآخر على عدم سوق الكلام للدلالة، ثم يضيف - مثلما قال ذلك التهانوي - علاقة التلازم، أي وجود دليل خارج صيغة الخطاب ونظمه يقصد إلى المعنى ويؤدّي إلى المراد به.

يستعرض محمد أديب صالح رأيي كل من السرخسي والدبوسي إذ يقول: "أما الذي عليه الدبوسي والسرخسي فهو أن الثابت بالعبارة والإشارة ظنيين، أن الثابت بالإشارة يتردّد بين القطيعة والظنية"[36]. لأن دلالة الكلام على المعنى غير المسوق له، وهكذا فإن الظنية تذهب باتجاه المعنى الحرفي، وبإعمال النظر والجهد الفكري يصرف المعنى إلى دلالة أخرى ذات طبيعة إشارية رمزية.

* اقتضاء النص:

لتعريف هذا المفهوم نورد ما جاء به محمد سلام مدكور الذي يقول: "دلالة الاقتضاء هي دلالة اللفظ على معنى خارج يتوقف على صدقه أو صحته الشرعية أو العقلية، فمقتضى النص أو دلالة الاقتضاء هو المعنى الذي لا يستقيم الكلام عقلاً أو شرعاً إلاّ بتقديره، إذ إن الصيغة ليس فيها ما يدلّ عليه لكن استقامة الكلام أو صحة العبارة تقتضيه"[37].

إذاً فدلالة الاقتضاء هي توقف معنى اللفظ على الخارج فيحتاج المؤوّل إلى تقدير الكلام حسب ضرورته ليحصل له المراد منه.

ويورد جلال الدين السيوطي مثالاً واضحاً على دلالة الاقتضاء التي تنبني على الحذف والإضمار، إذ يقول: "إن توقفت صحة دلالة اللفظ على إضمار سمِّيت دلالة اقتضاء، نحو "واسل القرية" أي أهلها"[38]. لأن القرية جماد، وبالتالي فهي لا تجيب، بل يجب مساءلة الناطق منها، الذي هو أهلها.

ويمكن أن ننظر إلى هذه القضية من زاوية السيميائيات المعاصرة فنقول إن القرية ناطقة بأماراتها وإشاراتها، فهي تحيلنا إلى المستوى الحضاري لأهلها، إذا سألنا نمط العمارة وتشكيلها وتوزيع مبانيها وأماكن الثقافة والعبادة فيها. لأن كل ذلك إشارات دالّة على أهلها. وهذه المقاربة أقرب ما تكون إلى القراءة، ولكنها في السياق القرآني تعني أهل القرية.

بعد بحثنا لأهم جوانب الدلالة عند الأصوليين، لاحظنا أن الحقل المعرفي الذي يتحرّكون فيه واسعاً جداً ابتداء من علوم العربية إلى المنطق إلى علم الكلام وهذا للقبض على كل مستويات الدلالة وتجلياتها المختلفة. وكنا قد لاحظنا أن هذه الأبحاث الجادة في حقل الدلالة الهدف منها هو ضبط الأحكام وقد قالوا بأن الحكم لا يثبت إلاّ بالدلالة. ومن هنا فقد ركّزوا كثيراً على النصوص بمختلف مستوياتها محللين أبعادها اللغوية والدلالية، وما هذه الأدوات إلاّ وسيلة للوصول إلى جوهر الأحكام الشرعية وضبط آليات التأويل لإبعاد النص القرآني عن الدلالات البعيدة أو التي تتعارض مع مقاصد الشريعة.

الهوامش

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المنار، ط 2، 1372هـ، ص 2.
(2) م. س، ص 33.
(3) أبو حامد الغزالي: المنخول، ص 5.
(4) محمد بن علي الشوكاني: إرشاد الفحول، ص 178.
(5) محمد بن علي الشوكاني: إرشاد الفحول، ص 178.
(6) أبو حامد الغزالي: المنخول، ص 166.
(7) محمد علي الفاروقي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج 1، ص 38.
(8) عبد الحميد بن باديس: مبادئ الأصول، ص 33.
(9) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 24.
(10) محمد بن علي الشوكاني: إرشاد الفحول، ص 177.
(11) سالم حميش: طبائع النص القطعي، ص 37.
(12) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 141.
(13) نفسه، محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 217 - 218.
(14) سالم حميش: طبائع النص القطعي، ص 31.
(15) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 220.
(16) محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ص 1408.
(17) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 101 - 102.
(18) م. س، ص 105.
(19) محمد بن علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، مج 1، ص 486.
(20) م. س، ص 487.
(21) م. س.
(22) م. س، ص 487.
(23) م. س، ص 487 - 488.
(24) م. س، ص 488.
(25) م. س، ص 489.
(26) D. Giovannangeli: L'écriture et la répétition, p. 167.
(27) التهانوي: الكشاف، ص 489.
(28) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ص 490.
(29) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 32.
(30) محمد بن علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، ج 2، ص 1405.
(31) السيد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات.
(32) م. س، ص 516.

(33) م. س، ج 2، ص 1406.
(34) السيد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات.
(35) محمد سلام مدكور: أصول الفقه الإسلامي، ص 294.
(36) محمد أديب صالح: تفسير النصوص، ص 494.
(37) محمد سلام مدكور: أصول الفقه الإسلامي، ص 302.
(38) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 32.

III - في سياق النّص

إن مفهوم "النص" والمفاهيم التي تتواجد معه ضمن نفس المنظومة المفهومية، لم يكن معزولاً عن السياقات الثقافية والحضارية والنصوص الشعرية والخطابة التي نزل ليزحزحها عن المركز ويجعلها تدور في الهامش.

ونحن نعلم أن معجزة القرآن معجزة بيانية لغوية جاءت لتتحدّى العرب في عقر دارهم ولتثبت عليهم الحجة، كما كانت حجة موسى عليه السلام السحر في أمة بني إسرائيل التي برعت في هذا المجال، وكما كان بعده عيسى بن مريم عليهما السلام حجة في الطبّ في أمة وصل فيها الطب أقصى مداه. ويقال إن الطبيب الهيليني الإسكندراني جالينوس كان معاصراً للمسيح عليه السلام. "وكذلك نبّينا ﷺ جاء في وقت فصاحة وشعر وخطب ونثر فأتاهم بما هو خارج عن عاداتهم في النظم والنثر، وهو أفصح وأجزل وأوجز، وتحدّاهم بالإتيان بمثله، فوجدوا ذلك خارجاً عن نظمهم ونثرهم وخارقاً لعاداتهم فعجزوا عنه. فسارع من هداه الله إلى الإيمان به"[1].

من خلال هذا المقطع المأخوذ عن الباقلاني نستنتج استناجين على الأقل:

– الأوّل: أن القرآن معجز، أي أنه جاء لنقض عادة العرب وتحدّاهم بجنس أقاويلهم التي برعوا فيها وأتقنوها غاية الإتقان.

– الثاني: أن العرب كانوا أصحاب صناعة بارزة في فنون القول، وأن هذه الصناعة كانت رائجة جداً، وقد نزّلوها منزلة المقدس. ودليلنا على ذلك أن القصائد الفذّة التي سميت "المعلقات"، كانت قد كتبت بماء الذهب - كما يقال - وعلّقت على جدران الكعبة إلى جانب الآلهة التي كانوا يعبدونها. فعبادتهم لم تكن للأوثان والأصنام فحسب ولكنها كانت عبادة للبلاغة والبيان.

ونزل القرآن بما هو أجود من المعلقات وخرق عاداتهم في قول الشعر وإلقاء الخطابة ونظم السجع فأحدث لديهم انبهاراً من داخل منظومتهم اللغوية

والجمالية، حتى أنهم وصفوه بالشعر تارة وبالسحر أخرى. وحكمهم هذا ناتج عن تمرسهم بأساليب البيان والبلاغة وتصاريفهم في الأقاويل والتشكيل اللغوي.

قبل مواصلتنا للحديث عن السياق الثقافي الذي نزل فيه القرآن كنص سماوي وعلاقته بالنص الشعري البشري السائد، يحسن بنا تعريف مفهوم السياق في البلاغة والنصوص. لأن مفهوم السياق في المجال المنطقي والفلسفي له تعريف مغاير وبعيد عن اهتمامات بحثنا.

ولتعريف مفهوم السياق نورد ما قاله محمد العمري في مجلة "دراسات سيميائية" إذ يقول: "يتّسع المقام ليشمل جميع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفوياً كان أو مكتوباً. وكثيراً ما ارتبط المقام في البلاغة العربية بزيادة شرح وتحديد ذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم"[2]. وهذا يتطابق مع التعريفات التي أوردها أبو عثمان عمرو الجاحظ حول تعاريف البلاغة عند الأمم ومن بينها "مطابقة المقال للمقام"[3].

والمقام - بلاغياً - يرتبط بالسياق الخارجي ومجموع الشروط التي تتحكّم في عملية إنتاج وتلقي الخطاب، مع الأخذ بعين الاعتبار الظروف الحضارية والثقافية المحيطة بهذه العملية، إضافة إلى مستويات متلقي الخطاب، حتى يتوصل إلى الغاية من بثّه.

ثم يفرّق محمد العمري بين السياق والمقام قائلاً: "لا بدّ من التمييز بين المقام والسياق وذلك بحصر الثاني في العلاقات بين الوحدات اللسانية داخل التركيب: سياق كلمة أو وحدة صوتية مثلاً. وقريب من السياق ما سيسمّيه بعض البلاغيين المقام الدّاخلي في الأدب وهو العلاقة بين الشخصيات في العمل السردي والمسرحي، تمييزاً له عن المقام الخارجي المرتبط بمن يستهلك ذلك الإنتاج"[4].

إن طرح محمد العمري لمفهوم السياق مرتبط بالإنجازات البلاغية القديمة خاصة. وهذا صحيح، إذ إن البلاغيين لم يولوا السياق الداخلي اهتماماً كبيراً، بل درسوه ضمن البناء والنظم، وهذا التقليد، على ما أرى، ناتج عن تأثرهم بالبلاغة الإغريقية، التي كان همّها الوحيد الاحتجاج، وخاصة فيما يسمّى الجنس

التداولي Genre délibératif الذي كان يهتمّ بإنتاج نماذج مقالية للقضاة والذين يدافعون عن حق المدينة، فكانت بلاغتهم معيارية انصبّ اهتمامها على كيفية إنتاج الخطاب وصياغته حتى يكون مؤثراً في السامع.

في حين أن البلاغة الحديثة التي وصفت بأنها بلاغة وصفية تحليلية في مقابل البلاغة التقليدية التي وصفت بأنها بلاغة معيارية تهتمّ بصيغ بناء الخطاب وأشكاله[5]. ولهذا بقيت بعيدة عن اهتمام القارئ والمتلقي لأنها غائبة كفاعلية في العمل الأدب. وقد تداركت البلاغة الحديثة هذا النقص ضمن التيار السيميائي خاصة والمنهج الشكلي؛ حيث أعادت تأويل قواعدها وفق مقتضيات هذا المنهج.

والسياق في منظور بحثنا يندرج ضمن تصورين: الأول علاقة القرآن الكريم بالواقع والثاني علاقته بالنصوص الشعرية خاصة.

فالعلاقة الأولى - والتي لا نركّز عليها كثيراً، لأنها تندرج ضمن علوم أخرى - هي علم الأصول فقد أطلق عليها هؤلاء العلماء مصطلح "التنجيم"، ذلك أن القرآن الكريم قد نزل متفرقاً وعلى فترات مختلفة.

"ومن الضروري الإشارة هنا إلى أن سبب النزول أحياناً ما يمكن المفسّر من القراءة الصحيحة للنص ثم يجعله مقارباً لاكتشاف الدلالة. وليس المقصود بالقراءة الصحيحة تصحيح النصوص، بل المقصود التوجيه الصحيح لدلالة الألفاظ والعبارات"[6].

وإذا كان نصر حامد أبو زيد قد ربط بين الواقع وأسباب النزول التي ترتبط بالواقع الذي نزل فيه القرآن الكريم، فإنه من الناحية الدينية والمعرفية على الأقل قد تجاهل بعداً مهماً في هذا الواقع عندما تساءل بغرابة عن سرّ "التنجيم" حيث يقول: "إن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن من منظور ديني هو: لماذا كان التنجيم مراعاة للأسباب والوقائع والله سبحانه وتعالى عالم بالوقائع كلّها؛ جملتها وتفاصيلها قبل إن تقع؟"[7].

لن نجيبه نحن مباشرة، لأن هذا بعيد عن اختصاصنا، لكننا نستشير جلّة من العلماء ذوي الاختصاص وهم أكفاء في هذا الميدان. يجيب محمد مصطفى شلبي ويقول: "نزل القرآن في هذا الإطار منجماً، ولم ينزل دفعة واحدة، رحمة

من الله برسول أمي لا يقرأ ولا يكتب، وأمة أمية لا تعرف من القراءة والكتابة إلاّ القليل ولو نزل على غير هذا الوجه لعجزوا عن تلقيه ووعيه، فضلاً عن الامتثال له والعمل بتكاليفه دفعة واحدة مع ما كانوا عليه من شهوات منطلقة وفوضى بلا حدود ومقت لكل ما يحدّ من حريتهم. فنزل منجماً تيسيراً عليهم في حفظه والعمل به"[8].

ويشير محمد مفتاح في كتابه "التلقي والتأويل" إلى قضية اختلاف مستويات متلقي النص القرآني في الفهم، ولهذا نزل القرآن متعدّد المستويات وكل واحد يتلقاه بما أوتي من قدرات في الفهم والتلقي شريطة أن لا يخرج هذا الفهم عن مقاصد الشريعة. يقول محمد مفتاح: "إن الشرع راعى في خطابه الجمهور من الأميين والخطابيين والجدليين، ولذلك جاءت التصورات والتصديقات والقياسات فيه مجْراةً على عادة العرب في مخاطباتها"[9].

وكما هو معروف فإن نزول القرآن قد أحدث قطيعة معرفية وبيانية - بلاغية في الخطاب الشعري، وهو النمط السائد في البيئة العربية -. وكان لهذا الانقلاب دور كبير في نقد النص الشعري الذي يأتي عرضاً أثناء الحديث عن النص القرآني. فالقرآن الكريم جاء بأساليب بلاغية - بيانية جديدة قوّضت أركان الشعر وزحزحته عن مكانته المرموقة التي كان يحتلها ضمن المنظومة النصية السائدة. إن "القول بأن النص منتج ثقافي يمثّل بالنسبة للقرآن مرحلة التكوين والاكتمال، وهي مرحلة صار النص بعدها منتجاً للثقافة، بمعنى أنه صار هو النص المهيمن المسيطر الذي تقاس عليه النصوص الأخرى وتتحدّد به مشروعيتها"[10]. وهذا يعني أن النص القرآني صار هو المعيار والقاعدة.

هذا لا يعني أن النص الشعري قد أزيل نهائياً من المنظومة الثقافية العربية، ولكنه تراجع إلى الوراء ليفسح المجال للنص القرآني الذي جاء بقيم بلاغية وبيانية جديدة تجاوزت بلاغة المعلقات إضافة إلى القيم الدينية الجديدة التي سفهت الممارسات الجاهلية في سياقها الاجتماعي والأخلاقي.

وبما أن النص الشعري الذي يعتبر ديوان العرب قد زحزح عن مكانه، فإن المفسرين لم يتخلّوا عنه بل اتخذوه مصدراً من المصادر لتفسير بعض الكلمات

الغريبة أو لتوضيح بعض الدلالات البعيدة "ولقد أدرك المسلمون الأوائل أن النص غير منعزل عن الواقع ومن ثم لم يجدوا حرجاً في فهم النص على ضوء النصوص الأخرى خاصة الشعر"[11]. حتى أن بعض المفسرين كانوا يستشهدون بالشعر الفاحش لتفسير بعض الآيات، لأن الغرض ليس استظهار هذا النوع من الشعر لكنه بقصد فهم معاني القرآن.

وفي هذا السياق أورد ثعلب عن النبي ﷺ، "عن ابن عباس قال: إذا اشتبه عليكم شيء من القرآن فاطلبوه من الشعر"[12]. وهذا يبيّن اهتمام الإسلام بالنص الشعري ونعيد إلى الأذهان موقف الرسول الكريم منه، خاصة عندما ألبس كعب بردته وعندما شجّع حسان بن ثابت على هجو المشركين، لأنه ﷺ كان يعلم وقع الكلمة الشعرية بالنسبة للعربي أوقع من ضرب السيف.

ويعلل مالك بن نبي هذا الانقلاب الذي حدث في المنظومة الثقافية وتراجع النص الشعري - الذي وصل مع المعلقات والشعر الجاهلي إلى قمة اكتماله الفني والجمالي - لحساب النص القرآني الذي قدّم بدائل جديدة وقوّض أركان الشعر الجاهلي وقيمه الجمالية والتعبيرية، إذ يقول: "والحق أنه قد أحدث انقلاباً هائلاً في الأدب العربي بتغييره الأداة الفنية في التعبير، فمن ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة، أدخل مفاهيم جديدة، لكي يصل العقلية الجاهلية بالتوحيد"[13].

وإذا كان كثير من العلماء قد ربطوا بلاغة الشعر الجاهلي بإعجاز القرآن، أي أن الذين بحثوا في قضية الإعجاز اتخذوا من الشعر الجاهلي نمطاً خطابياً يجب البحث في مختلف جوانبه وضروب أقاويله، فإن مالك بن نبي قد رأى أنها طريقة تفسير القدماء للقرآن الكريم وأننا الآن يمكن أن نتجاوز هذه الإشكالية، لأن البحث في قضية الإعجاز قد أنتج أدباً كثيراً وطرح رؤى في غاية الجدية والإقناع. والذي ردَّ على بن نبي هو محمود محمد شاكر في المقدمة التي كتبها "للظاهرة القرآنية". حيث يقول: "وإذن فالشعر الجاهلي هو أساس مشكلة إعجاز القرآن كما ينبغي أن يواجهها العقل الحديث، وليس أساس هذه المشكلة هو تفسير القرآن على المنهج القديم، كما ظنَّ أخي مالك"[14].

ومن هنا بدأت تبرز قضية الإعجاز، وكان على العلماء المسلمين أن يحدِّدوها من داخل المنظومة اللغوية ذاتها، وإلاّ بطل الإعجاز، وتجسّد ذلك - خاصة - في محاولات عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" الذي أرجع القضية إلى مفهوم النظم وقد رد على القائلين بالصرفة، أو التنبؤ أو الإعلام عن حوادث العصور الغابرة، وكذا في كتاب "إعجاز القرآن" للباقلاني الذي حاول "أن يؤكّد أن إعجاز القرآن كان من داخله، وأنه ليس إعجازاً نابع من تدخل خارجي لمنع العرب من الإتيان بمثله (ولكن عن طريق التأليف)"[15]. من هنا نفهم أن إعجاز القرآن يعود إلى نقض عادة العرب في تعاطي الأقاويل المختلفة من شعر ونثر وخطب وحكمة التي تحدّدت خصائصها البنيوية والمضمونية والتي لم يتمّ التأسيس لها نظرياً إلاّ في وقت لاحق. ونجد أبا حيان التوحيدي يرجع أجناس القول الأدبي إلى خصائص بنيوية تعود أساسا إلى التأليف والنظم حيث يقول: "وها هنا تظهر صناعة الخطابة والبلاغة والشعر، وذلك أنه إذا اختار المختار الحروف المؤلفة بالأسماء حتى لا يكون فيها مستكره ولا مستنكر ووضعها من النظم في مواضعها ثم نظّمها نظماً آخر أعني وضع الكلمة إلى جانب الكلمة، موافقاً للمعنى غير قلق في المكان ولا نافر عن السمع، فقد استتمت له الصناعة إمّا شعراً وإمّا خطبة وإمّا غيرهما من أقسام الكلام"[16]. انطلاقاً من هذه القناعة النظرية حول أجناس الخطاب لاحظ علماء الإعجاز أن النص القرآني لا يخضع لخصائص أي جنس أو أي نوع قولي ولا لمعايير الكلام العادي، لأن مصدره مصدر إلهي في حين أن الخطاب الأدبي مصدره إنساني - بشري. أي المفارقة في الجنس والمقارنة في المصدر.

وقد بالغ بعض المفسرين في الاستشهاد بالشعر مثل ابن الزملكاني الذي أثار غضب ابن عميرة كما يقول محمد مفتاح: "لقد كان ابن عميرة يغتاظ حينما كان يرى أن ابن الزملكاني يستشهد بشعر امرئ القيس وبشعر الفرزدق وبشعر بشار إلى جانب الآيات القرآنية؛ يقول (أي ابن عميرة): فما من شيء من الكلام ادعى حسنه وأتى عليه بمثال من الكتاب العزيز إلاّ جاء عليه بشاهد من الشعر أو من الكلام في معرض واحد على مساق متشابه"[17].

إذا دقّقنا النظر في قول ابن عميرة - في معرض ما قدّمه من مآخذ على طريقة ابن الزملكاني في التفسير - فإننا إضافة إلى تعرفنا على منهج ابن الزملكاني في التفسير، أي تفسير القرآن بالشعر وبالتالي ربط الأصول اللغوية بعضها ببعض وجعل الشعر العربي نمطاً ومعياراً لفهم معاني الألفاظ العربية. فإن ابن عميرة أخذ عليه مأخذين على الأقل: الأول عقدي والثاني منهجي - منطقي:

- الأول: أن ابن الزملكاني في تحليله للبيان العربي فإنه - حسب ابن عميرة - أقلب الموازين المتعارف عليها في علم التفسير، لأن عوض أن يفسّر القرآن بالشعر، أي الاستشهاد بالشعر عندما يعترضه معنى غريب أو بعيد في القرآن، فإنه من خلال عمله صار يفسّر الشعر بالقرآن، وهذا يرى فيه عيباً عندما قال: "فما من شيء من الكلام ادعى حسنه وأتى عليه بمثال من الكتاب العزيز إلاّ جاء عليه بشاهد من الشعر". أي أن الحسن الذي يدّعيه ابن الزملكاني - دائماً - حسب ابن عميرة أصل في الشعر، ويستشهد عليه بنصوص من القرآن الكريم.

- الثاني: أنه لم يأخذ بعين الاعتبار السياقات المختلفة سواء ما تعلق بالشعر أو بالنص القرآني. حيث إن الذين يستشهد بهم أمثال امرئ القيس والفرزدق وبشار يختلفون من حيث الرؤية الجمالية ومواقفهم الفنية إزاء أداة واحدة هي اللغة العربية. إضافة إلى كون اللفظ الواحد - وهذا ما أكّد عليه عبد القاهر الجرجاني منذ القرن الخامس الهجري - يختلف معناها إما قليلاً أو كثيراً باختلاف السياق الذي ترد فيه، وهذا ما قاله ابن عميرة بالصيغة التالية: "في معرض واحد على مساق متشابه". أي أن ابن الزملكاني لا يميّز بين السياقات المختلفة للمعنى أو مقامات الخطاب.

أما مالك بن نبي، فإنه يقارب علاقة الشعر بالقرآن من زاوية المنظومة اللغوية ونسق التعبير العربي، وبالتالي فهو يخالف موقف ابن الزملكاني وينظر إلى فضل القرآن الكريم على اللغة العربية. يقول: "إن ظاهرة لغوية كهذه فريدة في تاريخ اللغات، إذ لم يحدث للغة العربية تطور تدريجي، بل بعض ما يشبه

الانفجار الثوري المباغت كما كانت الظاهرة القرآنية مباغتة... وبهذا، تكون اللغة العربية قد مرّت طفرة من المرحلة اللهجية الجاهلية إلى لغة منظمة فنياً، لكي تنقل فكرة الثقافة الجديدة"[18].

وبهذا فإن فضل القرآن الكريم على اللغة العربية يظهر في عدة مناحٍ من حياة اللغة ذاتها، لأنه - في شبه طفرة - نقلها من وضع إلى وضع آخر، أي أعطاها دلالات جديدة لم تكن تعرفها، وذلك عن طريق الاستعمالات الجديدة التي وطّنها فيها عن طريق التوسع والاصطلاح أو المجاز. وبصفته هذه قد وحّدها بعد أن كانت عبارة عن لهجات مبعثرة ومن جهة أخرى فإن القرآن الكريم قد عمل على استمرارية اللغة العربية التي هي لغة القرآن الكريم، وانتشارها بانتشار القرآن سواء أثناء الفتوحات أو بعدها.

أما إذا انتقلنا إلى فحص مكونات الجهاز المفاهيمي الذي تناول النص القرآني والنص الشعري نلاحظ أن الاختلاف قد تمّ على مستوى المصطلح لكنه من الناحية الإجرائية - أي كيفية تطبيقه على النصوص واشتغاله تكاد تكون واحدة مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة وخصوصية النص القرآني والنص الشعري.

يقول السيوطي: "قال الجاحظ سمَّى الله كتابه اسماً مخالفاً لما سمَّى العرب كلامهم على الحمل والتفصيل. جملته قرآناً كما سمّوا ديواناً وبعضه سورة وبعضها كالبيت وآخرها فاصلة كقافية"[19]. من هنا نلاحظ أن التقابل على مستوى المصطلحات يعود إلى اختلاف النصوص فبالنسبة للقرآن نقول قرآناً والقرآن لغة من القراءة أي الجمع لأنه يجمع السور ويسمَّى أيضاً فرقاناً لأنه يفرّق بين الحق والباطل ويفصل بينهما. وقد سمَّى الله مجموع الآيات سور والسورة مجموعة من الآيات، ويقابلها في النص الشعري القصيدة التي تتكوّن من مجموعة من الأبيات.

وإذا كان السياقان الشعري والقرآني قد تداخلا عند الكثير، إلى درجة أن منهم من زعم أن القرآن الكريم شعر، أو يمكن أن يتداخل مع كلام العرب البليغ وذلك لاعتماده على السجع فقد انبرى مجموعة من العلماء لردّ كل هذه المزاعم وتفنيدها. ويعود زعمهم في ذلك إلى كون القرآن الكريم يحتوي على

فواصل تشبه قوافي الشعر وسجع النثر. لهذا نجد السيوطي يردّ على مزاعمهم قائلاً: "وأظن أن الذي دعاهم إلى تسمية جلّ ما في القرآن فواصل ولم يسمّوا ما تماثلت حروفه سجعاً رغبتهم في تنزيه القرآن عن الوصف اللاحق بغيره من الكلام المروي عن الكهنة وغيرهم وهذا غرضهم في التسمية"[20].

ونعرف أن الله تعالى قد خصّ الشعراء بسورة كاملة، وقد ذمّهم لأنهم يقولون ما لا يفعلون، حيث قال تعالى فيهم: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ * إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا...﴾ [سورة الشعراء، الآيات 224 - 227]. "من خلال التفاسير العديدة لهذه الآيات الكريمات نستنتج موقف الإسلام من الشعر بأنه لا يرفض الشعر كلية بل الشعر الذي يهدم القيم الإيمانية ويزدري بإنسانية البشر ولا يقيم وزنا للأخلاق"[21]. هذا لا يعني تداخل السياق القرآني مع السياق الشعري.

وهكذا تُوضّح خصوصية المصطلح وتعلقه بحقل مخصوص ونص معلوم ويصير بالنسبة إليه لازماً ولا يجوز نقله إلى حقل غير حقله. ولهذا السبب "حرص المسلمون على التميز بين المصطلحات الدالة على النص القرآني وبين المصطلحات الدالة على الشعر. فالقافية في الشعر صارت الفاصلة في القرآن والآية بدلاً من البيت والسورة بدلا من القصيدة"[22]. وما اتهام العرب المشركين للنبي الكريم بأنه شاعر وأن القرآن شعر إلاّ دليل على موقفين:

- الأول أن العرب كانوا على دراية بالصناعة الشعرية وأسرار الفنون القولية بدليل أنهم وصفوا القرآن بالشعر وحاولوا محاكاته ومعارضته. ولعل هذا ما قصد إليه أحمد بن فارس (395هـ) عندما قال: "وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفاً معلوماً، اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا أو من قال منهم "إنه شعر" فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم: "لقد عرضت ما يقرؤه محمد على إقراء الشعر هجزه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك". أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر؟"[23]. إن هنا يتبيّن أن علماء الشعر أدركوا أن القرآن الكريم مخالف لما ألفوه من الشعر والرجز.

- أنهم حاولوا جذب النص القرآني إلى فضائهم الجمالي وأساليبهم في التعبير عندما أدركوا أنه مغاير لجنس كلامهم ويتجاوزه وتحدّاهم بالإتيان بمثله، ولو بآية، "وهو أن يستبينوا في نظمه وبيان انفكاكه من نظم البشر وبيانهم من وجه يحسم القضاء بأنه كلام رب العالمين"[24].

أما محمد عابد الجابري، فإنه يرى أن أي مستوى من مستويات اللغة العربية عاجز عن القيام بهذه المهمة - مهمة فهم القرآن العظيم وتأويله - حتى لغة الشعر الجاهلي لأنه كما قال محمود محمد شاكر أساس مشكلة إعجاز القرآن الكريم، حيث يقول الجابري: "ليس هناك من لغة تستطيع القيام بتلك المهمة غير لغة العصر الجاهلي التي كانت لا تزال متداولة لدى القبائل المنعزلة، تماماً مثلما كان يحتفظ بها الشعر الجاهلي نفسه. ذلك هو المنطق الداخلي الذي كان يحكم جامعي اللغة وواضعي النحو مع النص القرآني.

ويقدّم الباقلاني بعض الشواهد من القرآن، آيات أو أجزاء من الآيات التي جاءت موزونة عفواً، أو مطابقة لأحد أوزان العروض العربي. وقد لاحظ أن ذلك يعود إلى بنية اللغة العربية. إذ إن متداولي هذه اللغة - حتى في أبسط مستوياتها الإعلامية - وفي الخطاب العادي تجيء بعض الجمل على نسق بحر مخصوص وبالتالي لا يمكن أن نطلق عليها صفة الشعر. وفي بعض الأحيان يتأبى الشعر على أصحابه متى قصدوا إلى قول الشعر. وهذا جرير وهو شاعر فحل، عدّه ابن سلام الجمحي في "طبقاته" من شعراء الطبقة الأولى من الشعراء الإسلاميين والتي شاركت في معركة شعرية دارت بين أربعين شاعر سقطوا كلهم وبقي يتصارع مع الأخطل والفرزدق، ثم سقط الأخطل وبقي يتصارع مع الفرزدق إلى أن توفي بعد ما دامت معركتهما زهاء أربعين عاما يقول: "قد يمرّ عليَّ وقت وقلع ضرس عليَّ أهون من قول بيت شعر"[25]. فما بالك بغير الشاعر.

الاستشهادات التي جاء بها الباقلاني والتي أكّد فيها تطابقها مع بعض أوزان الشعر العربي، تعود إلى بنية اللغة العربية ذاتها كما أسلفنا القول، لأن الشعر لا تحصل له هذه المزية إلاّ إذا قصد القائل إلى ذلك، ولأن الشعر يلتزم بقافية واحدة وبحر واحد خلال كامل النص - هذا حسب الجمالية الشعرية القديمة

التي واجهها النص القرآني - والالتزام أيضاً بضروراته من ناحية الزحافات والعلل. في حين أن القرآن الكريم يتأتى الإعجاز فيه "من حيث مغايرته للنصوص الأخرى في "الجنس" أو "النوع" فهو لا يندرج تحت الشعر أو النثر أو الخطب أو الرسائل أو السجع"[26].

ويستشير أبو بكر الباقلاني مرة أخرى علماء الشعر في دوافع الشعر، أي مصدره، فإذا كان مصدر القرآن هو الوحي، فإن مصدر الشعر هو القصد، حيث يقول: "ثم يقولون: إن الشعر إنما يطلق متى قصد القاصد إليه - على الطريق الذي يتعمّد ويسلك - ولا يصحّ أن يتفق مثله إلاّ مثله من الشعراء، دون ما يستوي فيه العامي والجاهل. والعالم بالشعر واللسان وتصرفه وما يتفق من كل واحد، فليس يكتب اسم الشعر ولا صاحبه اسم شاعر. لأنه لو صحّ كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر، أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض كان الناس كلهم شعراء. لأن كل متكلم لا ينفك من أن يعرض في جملة كلام كثير يقوله، ما قد يتّزن بوزن الشعر وينتظم انتظامه"[27].

وبالاستناد إلى مرجعيتين تحتكمان كل واحدة منهما إلى منطقها الداخلي منظوماتها المعرفية المفهومية ينتهي وبكر الباقلاني إلى نفي صفة الشعر عن القرآن انطلاقاً من نص القرآن ذاته، ثم بالاستعانة بآراء علماء الشعر.

ويخلص إلى القول إن الكلام عن القرآن الكريم صعب بالمقارنة مع الكلام عن الشعر الذي ليس هو الآخر في متناول أي كان. فيقول: "وإذا كان الكلام المتعارف المتداول بين الناس يشقّ تمييزه، ويصعب نقده، ويذهب عن محاسنه الكثير، وينظرون إلى الكثير من القبح بعين الحسن وكثير من حسنه بعين القبح، ثم يختلفون في الأحسن منه اختلافاً كثيراً، وتتباين آراؤهم في تفضيل ما يفضل منه، فكيف لا يتحيّرون فيما لا يحيط به علمهم، ولا يأتي في مقدورهم ولا يمثل في خواطرهم، وقد حيّر القوم الذين لم يكن أحدا أفصح منهم ولا أتمّ بلاغة ولا أحسن براعة حتى دهشوا حين ورد عليهم وولهت عقولهم، ولم يكن عندهم جواب غير ضرب الأمثال والتخرص عليه والتوهم فيه، وتقسيمه أقساماً"[28].

ويتوصل الباقلاني إلى نتيجة مفادها أنه "إذا كان نقد الكلام كله صعباً، وتمييزه شديداً، والوقوع على اختلاف فنونه متعذراً، وهذا في كلام الآدميين، فما ظنك بكلام رب العالمين"[29]. وبالتالي فإن الاختلاف "بالنسبة للنص الشعري يكون حتى في المعيار الواحد سواء كان على مستوى القبح أو على مستوى الاستحسان، فكيف يكون الموقف بالنسبة لكلام رب العالمين الذي يغاير كلام البشر".

ومن هذا الفهم تقريباً كان الباقلاني قد نظر إلى النص القرآني من خلال أنواع النصوص السائدة الذي رفض "في دراساته للبيان القرآني، أية مقارنة بين الآية وبين الشعر، أو بين السورة والقصيدة، لأن النظْم القرآني، في رأيه، نمط من البيان لا يشبه، في أي شيء، كلام العرب، فهو خروج كامل عن كلامهم الفني، بأنواعه كلها"[30].

والمزايا الثلاثة التي أحصاها الخطابي (ص 24) قد تكون أكثر جلاءً في طبقة معينة من الكلام أما أن تجتمع في طبقة محدّدة فهذا ضرب من المحال، إلاّ ما تعلق منه بالقرآن الكريم الذي تجتمع فيه كل هذه المزايا لأنه "كلام العليم القدير".

ولهذه الأسباب - التي ذكرها أبو سليمان الخطابي - فإن ترجمة القرآن تغدو مستحيلة، "ولذلك لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى شيء من الألسنة كما نقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية والرومانية، وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب الله تعالى بالعربية لأن العجم لم تتّسع في المجاز اتساع العرب"[31].

واستحالة ترجمة القرآن الكريم إلى الألسن الأخرى تعتبر جانباً آخر من جوانب إعجازه والسبب في ذلك يعود - كما يرى ابن قتيبة - إلى طبيعة اللغة العربية واتساعها في المجاز.

ونجد أن الجاحظ يذهب هو أيضاً إلى استحالة ترجمة الشعر العربي وذلك لخصوصية بنيته وتركيبه الإيقاعي وكذا إلى خصوصية اللغة العربية ذاتها. لأن الشعر العربي "لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول، تقطع

نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب" لأن "فائدة الشعر العربي مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب"[32].

وقد بيّنت الدراسات اللسانية الحديثة أن ترجمة القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى أمر مستحيل، فحتى لو نجحت في نقل المعاني - جزئياً - فإنها لا تستطيع أن تنقل نظمه الذي هو سر إعجازه. فإذا نقلت المعاني إلى لغة أخرى فإنها قد تكون تفسيراً، وترجمة القرآن لا تكون قرآناً والدليل على ذلك أن ترجمات القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية - مثلاً - تفوق المائة ترجمة.

كما أثبتت نفس الدراسات أن ترجمة الشعر أمر مستحيل لأن لكل لغة نظامها البياني ونسقها التعبيري ونهجها الأسلوبي وبالتالي فإن أية ترجمة هي إنتاج لنص شعري جديد.

ويرى أدونيس أن القرآن الكريم - في سياق علاقته بأنماط القول السائدة بصفة عامة والشعر الجاهلي بصفة أخص - قد أحدث قطيعة معرفية تمثّلت في طرح مضامين جديدة تمسّ كل جوانب الحياة إلى جانب الشكل التعبيري الذي خالف ما كان معروفاً عند العرب، حيث: "لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة. وكما أنه يمثّل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثّل أيضاً قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري"[33].

إن القطيعة المعرفية التي أحدثها النص القرآني تمثّلت في القيم الأخلاقية والاجتماعية التي جاء بها، مناقضاً بذلك بعض الأخلاق السلبية التي كرّسها الشعر الجاهلي، كما أنه تجاوز النص الشعري الجاهلي السائد وتحويل سلطة القبيلة إلى سلطة الأمة ورابطة العرق إلى رابطة دينية تستمدّ قوتها من القيم الجديدة. وقد لاحظ أدونيس أن "الدراسات التي قارنت، بشكل أو بآخر، بين النص القرآني والنص الشعري. صحيح أنها كانت تهدف، أساساً، إلى إقامة الفرق بين النصين، مؤكدة على تفوق النص القرآني. لكن صحيح أيضاً أنها، في الوقت ذاته، وبفعل المقارنة نفسها، كانت وربما دون أن تقصد - تجعل من النص القرآني نموذجاً أدبياً جديداً، يقابل النموذج الجاهلي ويتخطّاه"[34].

وإذا كانت الدراسات التي تمّت في حقل دراسة الإعجاز القرآني قد ركّزت على تجاوز النص القرآني للنص الشعري الجاهلي وتخطيه، فإنها قد جعلت الاهتمام ينصبّ بصفة جدية ودقيقة على الشعر الجاهلي ودراسته من كل الجوانب لإثبات نقصه وعيوبه مقارنة مع النص القرآني. "وهكذا يمكن القول إن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته نفياً للشعر، بشكل أو آخر، هو الذي أدّى على نحو غير مباشر، إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حدّ لها، وإلى تأسيس النقد الشعري، بمعناه الحق"[35].

نلاحظ أن النص القرآني بتجاوزه وتخطيه للأجناس القولية السائدة - والشعر الجاهلي منها بصفة خاصة - قد أصبح النص النموذج الذي تحوّل إلى محور لكل النصوص الثقافية التي تتحرّك في سياقه وفضائه سواء لتدعيم تفوقه أو لقراءته وتفسيره. وبهذا "ندرك إلى أي مدى كان النص القرآني مدار النقاش في كل ما يتصل بالبيان وفنية القول، بعامة، وبالشعر والنثر خصوصاً، أنه كان قضية أدبية - فنية، إلى جانب كونه قضية نبوية - دينية"[36]. وهو ما أفرز مناهج كثيرة متعدّدة في دراسة فنون القول والبيان وبالتالي "إذا كان مفهوم" النص "يمثّل مفهوماً محورياً في "علوم القرآن" فهو بالمثل مفهوم محوري في الدراسات الأدبية. إن تغاير المناهج واختلاف التوجهات النقدية في درس النصوص الأدبية ليس في جوهره إلاّ اختلافا في تحديد ماهية "النص وخصائصه ووظائفه"[37].

صحيح أن مناهج قراءة النص القرآني وطرائق تفسيره متعدّدة، ولكن في سياق علاقة النص القرآني بالنص الشعري الجاهلي فإن أدونيس يرى أن النص القرآني قرئ بيانياً قراءتين: "القراءة الأولى [تمّت] في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكاً بالفطرة، والقديم الأصلي، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهلي. . .". أما "القراءة الثانية [فقد] أسّست لما يمكن أن نسمّيه بـ "شعرية الكتابة"، انطلاقاً من الشعرية الشفوية ذاتها. كان أصحاب هذه القراءة يقرأون النص القرآني بوصفه نصاً كونياً - روحياً وفكرياً، فلم يكن، بالنسبة إليهم فطرة وحسب، وإنما كان أيضاً ثقافة ورؤية فكرية شاملة".

"ومعنى ذلك أن النص القرآني كان في هاتين القراءتين، وفي جميع الحالات، أساس الحركية الثقافية الإبداعية، في المجتمع العربي، الإسلامي، وينبوعها ومدارها"[38].

وقد ساعد - هذا المناخ على ظهور "الشعرية الكتابية" كما صاغها الإمام عبد القاهر الجرجاني، خاصة فيما يتعلق بنظرية النظم. وحسب أدونيس أيضاً أن "الشعرية الكتابية" قد مهّد لها أبو بكر الصولي خاصة من خلال كتابه "أدب الكتاب" الذي تعرّض فيه - حسب ما أرى - إلى قضايا تجد راهنيتها وكل قوتها عند المهتمين بعلم الكتابة (الغراما تولوجيا) وكذا المهتمين بفضاء الكتابة وتشكيلية النص وطريقة عرضه على الصفحة.

الهوامش

(1) أبو الطيب الباقلاني: الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به، ص 45.
(2) محمد العمري: المقام الخطابي... في الدرس البلاغي، ص 7، مجلة دراسات سال، عدد 5، 1991.
(3) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ص 64.
(4) محمد العمري: المقام الخطابي...، ص 7 – 8.
(5) محمد العمري: البلاغة والتحليل – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص 9.
(6) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 123.
(7) م. س، ص 111.
(8) محمد مصطفى شلبي: أصول الفقه الإسلامي، ص 91.
(9) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 123.
(10) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 26.
(11) م. س، ص 160.
(12) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 85.
(13) مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص 234.
(14) محمود محمد شاكر: مقدمة الظاهرة القرآنية لمالك بن نبي، ص 29.
(15) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 167.
(16) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص 23.
(17) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 33.
(18) مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص 232 – 233.
(19) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 1، ص 50.
(20) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 98.
(21) حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي، ص 59.
(22) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 158.
(23) أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، ص 10.
(24) محمود محمد شاكر: المقدمة (الظاهرة القرآنية لمالك بن نبي)، ص 22.
(25) أبو محمد بن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 25.
(26) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 170.
(27) م. س.
(28) م. س، ص 203 – 204.
(29) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 300.
(30) أدونيس: الشعرية العربية، ص 39.
(31) أبو محمد بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص 21.

(32) أبو عمر الجاحظ: الحيوان، ج 1، ص 574.
(33) أدونيس: الشعرية العربية، ص 35.
(34) م. س، ص 36.
(35) م. س، ص 42.
(36) م. س، ص 41.
(37) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص 22.
(38) أدونيس: الشعرية العربية، ص 41 - 42.

IV - في بنية النّص

انصبّ الاهتمام بالنص القرآني على معانيه (معاني القرآن للفراء) ومقاصده الشرعية وتفسير آياته وألفاظه، والمناسبة بين الآيات وأسباب التنزيل (عند علماء التفسير وعلماء التأويل) أو استخراج أحكامه (علماء الأصول). ولكن الاهتمام ببناء النص القرآني نجده قليلاً بالمقارنة مع الاهتمام بقضاياه الأخرى، ولم يتعرّض العلماء لهذا الجانب إلاّ في معرض حديثهم عن الإعجاز. وخاصة الذين تناولوه من جانب النظم. ولكن مع ذلك لم نعدم بعض الإشارات التي تنير هذا الجانب، وخاصة عند بدر الدين الزركشي في كتابه "البرهان في إعلام القرآن".

وإذا كان نسق البناء في الفهم القديم يرى أن أي بناء يتكوّن من بداية ووسط ونهاية، وهي الفكرة التي عمل أرسطو على ترويجها، وتداولها علماء العرب عند نقل الفلسفة الإغريقية إلى المجال العربي الإسلامي، ومن ثمة ارتبطت بتحليل بناء النص العربي. وباختلاف النص القرآني عن النص الشعري، فإن توظيف هذه المصطلحات قد اختلف باختلاف طبيعة النص.

وقد اهتمّ علماء القرآن بالبداية، وهي القضية التي شغلتهم كثيراً لأن البداية ليست بداية نمطية مثلما نجده في الشعر الجاهلي الذي كان يبدأ بالحديث عن الأطلال والبكاء. ونجد جلال الدين السيوطي ينقل تعريف الابتداء عن علماء البيان حيث يقول: "قال أهل البيان: من البلاغة حسن الابتداء، وهو أن يتأنق في أول الكلام، لأنه أول ما يقرع السمع، فإن كان محرراً أقبل السامع على الكلام ووعاه، وإلاّ أعرض عنه ولو كان الباقي في نهاية الحسن. فينبغي أن يؤتى فيه بأعذب لفظ وأجزله وأدقه وأسلسه وأحسنه نظماً وسبكاً وأوضحه معنى، وأوضحه وأحلاه من التعقيد والتقديم والتأخير الملبس أو الذي لا يناسب"[1].

إذاً فالبداية، من وجهة نظر علماء البيان تعتبر حاسمة بالنسبة للنص، فإذا توفرت فيها مجموعة من المواصفات فإنها تشدّ إليها القارئ وتجعله يتابع النص

حتى نهايته وإذا انعدمت فيها هذه المواصفات فإن القارئ ينفر من النص ويتخلّى عنه. نلاحظ أن علماء البيان قد ربطوا بين بناء البداية والاهتمام بالقارئ (المتلقي)، وربطوا هذه القضية بنجاح النص، وعليها يوقف تواصل المتلقي مع النص. ولهذا فإن الاهتمام بالبداية من جانب منتج النص، يأخذ بعين الاعتبار إتقانها، وأن تكون عبارة عن "مصيدة" حقيقية إذا وقع القارئ فيها لا يستطيع الفكاك منها أو التملص.

إن الفهم السائد في الفكر الأدبي الحديث - والعربي منه خاصة - يرى أن النص يتميّز بطول معين لا يجب أن تكون دونه وإلاّ سقطت عنه هذه الصفة. غير أننا إذا تصفّحنا كتب اللغة عند القدامى، وخاصة عند ابن عقيل[2] نجد أن مفهوم "الجملة" عنده يقترب من مفهوم النص، لأنها "الكلام الذي يحسن الوقوف عنده".

أما النقد الحديث، والمستوحى من اللسانيات والبنيوية، نجده يسير هو الآخر في نفس الاتجاه، إذ يحدّد تزفيتان تودوروف بنية النص قائلاً: "يمكن أن يتطابق النص مع جملة، كما يمكن أن يتطابق مع كتاب بأكمله، ويعرف النص باستقلاليته وانغلاقه"[3].

ونلاحظ أن تعريف الآية عند علماء الأصول وتحديد بنيتها قد سبق التعريف السابق بعشرات القرون "فهي طائفة من القرآن منقطعة عما قبلها وعما بعدها". وعلى هذا تكون الآية نصاً كاملاً مهما كانت قصيرة حتى لو كانت متكوّنة من كلمة واحدة مثل: "والفجر"، "والضحى" أو "مدهامتان".

وبعودتنا إلى الممارسات النقدية العربية القديمة نلاحظ اهتمام العرب بالبيت الواحد ويقرّرون أن أحسنه ما استقلّ بذاته وانفرد بمعناه، ويعيبون على الشاعر الذي لا يتمكّن من إنهاء معناه في البيت الواحد ويكمله في البيت الذي يليه. والدليل على ذلك أنهم يقولون أغزل بيت لفلان وأهجى بيت قاله فلان وأرثى بيت لفلان إلى غير ذلك من الأغراض الشعرية. وقد قام بالتنظير لهذه القضية أبو عمر والجاحظ عندما قال: "حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[4]. وقد قدمنا هذه الفكرة لإزالة الفكرة السائدة التي

ترى النص ذا طول معين لا يجب أن يكون دونه، فالحكم والأمثال هي نصوص مثلها مثل المقامات أو الخطب أو المعلقات أو غيرها من النصوص "الطويلة".

وقد حدّد العلماء بنية الآية - باعتبارها نصاً "قصيراً" - والتي تقابل في الشعر البيت الواحد - وفق منظور الجمالية الكلاسيكية -. فالآية تتكوّن من بداية تسمّى رأس الآية وخاتمة تسمّى فاصلة الآية والتي يقابلها علماء الشعر بالقافية. يقول السيوطي: "وقال القاضي أبو بكر الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع يقع بها إفهام المعاني. وفرق الداني بين الفواصل ورؤوس الآي: فقال الفاصلة هي الكلام المنفصل عما بعده، والكلام المنفصل قد يكون رأس آية وغير رأس آية وكذلك الفواصل يكن رأس آية وغيرها، وكل رأس آية فاصلة وليس كل فاصلة رأس آية"[(5)].

أما عن خاتمة الآية فإن علماء القرآن يطلقون عليها اسم الفاصلة وتعرف كما يلي: "نقول فاصلة الآية كقرينة السّجعة في النثر وقافية البيت في الشعر وما يذكر من عيوب القافية من اختلاف الحركة والإشباع والتوجيه فليس بعيب في الفاصلة، وجاز الانتقال في الفاصلة والقرينة وقافية الأرجوزة من نوع إلى آخر بخلاف قافية القصيدة"[(6)]. ثم يحذّر السيوطي من استعمال الفاصلة عند الحديث عن الشعر وكذا استعمال القافية عند الحديث عن القرآن الكريم، لأن مفهوم الفاصلة يخصّ القرآن الكريم لا يتعدّاه وإلاّ وقع الإنسان في الخلط والخطأ.

وعن فواتح السور - وحد السورة، كما عرفها الجعبري، قرآن يشتمل على آي ذوات فاتحة وخاتمة - لاحظ العلماء أنها من الوجهة البديعية والبلاغية تعتبر غاية في الروعة وحصروها في عشرة أنواع، في حين أن الشعر الجاهلي الذي كان الأساس في بعث قضية الإعجاز فإن بداية القصيدة فيه لا تخرج عن نوع واحد وهو البكاء على الأطلال. يقول عدنان زرزور: "افتتح الله عز وجل كتابه العزيز بعشرة أنواع من الكلام"[(8)].

وقد اتفق كل العلماء على أن عدد سور القرآن الكريم يبلغ مائة وأربع عشرة سورة وهذا العدد لا يخرج في فواتحه عن عشرة أنواع من الكلام، وقد فصلها الزركشي في البرهان مع إعطاء أمثلة من القرآن العظيم.

التحليل الذي قدّمه الزركشي (ص 40 - 45، ج 1) يتجاوز التحليلات النصانية الحديثة وخاصة في سياقها التوليدي، حيث ولد مجموعة من المعاني المنطقية من معنى مركزي. وهذه الطريقة التوليدية يمكن الاستفادة منها في تحليل النصوص الأدبية فهي تقدّم لنا إحدى صيغ ممارسة التفكير على النص وفهم سياقه وفقه لغته وليس الاكتفاء بالقشرة التي تقدّمها شريحة اللغة بل هناك مستويات أخرى تحكم هذه الممارسة مثل المستوى المنطقي والمستوى الدلالي كما مارسه الزركشي. فالتخلص هنا - كما حلّله الزركشي - يخضع لآلية المنطق ولمقتضيات الدلالة.

والمهم أن علماء القرآن قد تناولوا بناء النص القرآني على مستوى الآية وعلى مستوى السورة ثم على مستوى النص القرآني ككل وبيّنوا كيفية تلاحم أجزائه وأنواع الترابطات الموجودة بينها ووظيفة كل هذه العلاقات داخل النص القرآني.

أما على مستوى النص الشعري فإننا نلاحظ أن ابن قتيبة (ت 276هـ) قد قنّن البنية الكلية للنص الشعري الجاهلي محدّداً أهم تمفصلاته وأجزائه قائلاً:
"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الضاعنين عنها، إذ كانت نازلة العمد في الحلول والضعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان"[7].

يحدّد أبو محمد ابن قتيبة أول مفصل من مفاصل النص الشعري وهو الابتداء بذكر الديار والدمن، أي الوقوف على الأطلال، وتقول كتب تاريخ الأدب أن امرأ القيس "أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى" ويحبّذ أن يمعن الشاعر في وصف الأثافي والآثار ويذكر الحبيبة الراحلة مع أهلها تتبعاً للكلأ والماء ومساءلة المكان الذي كانت تشغله الحبيبة، ثم يستوقف الرفيق الذي يمكن أن يكون رفيقاً حقيقياً أو متخيلاً، كما يمكن أن يكون الراحلة التي يمتطيها ويتّخذ منها رفيقاً للطريق. أما أمرؤ القيس - ولأسباب أجهلها شخصياً -

فإنه استوقف رفيقين اثنين عندما قال: "قفا نبك من ذكرى حبيب".

بعد المفصل الأول، ينتقل ابن قتيبة إلى تحديد المفصل الثاني من بنية القصيدة الجاهلية، أي التخلص إلى غرض النسب، إذ يقول: "ثم وصل ذلك بالنسب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحو القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه.

لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل"(8).

بعد ذكر الأطلال والأثافي، يرى ابن قتيبة أن على الشاعر أن ينتقل إلى النسب، أي بعد وصف الأماكن التي كانت فضاء لتنقل الحبيبة ووصف آثار الدمار فإن الشاعر يتخلّص إلى وصف الحبيبة. لأن المكان هناك لا يأخذ بعداً شعرياً إلاّ من خلال ارتباطه بأثر الحبيبة وإلاّ كان مفرغاً من أي دلالة عاطفية أو شعرية. وفي هذا المفصل البنيوي يصوّر الشاعر حدّة آلامه وحزنه على رحيل الحبيبة ويجتهد في عرضها في صورتها المأساوية.

ويتناول ابن قتيبة هذا المفصل الشعري من زاوية تلقيه وهذا "ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه" ويرى أن طبيعة البشر تنفر من الاستماع إلى المآسي وتهرب من الرتابة وتميل إلى المراوحة. وهناك سبب آخر هو "محبة الغزل" بالنسبة للإنسان، لأنه يهزّ الجانب العميق من تكوينه الروحي ويعبّر عن أعماقه التي يعجز عن التعبير عنها لأن اللغة معاندة ولا تطيعه على ذلك، أو لأنه - بحكم انتمائه إلى مجتمع له خصائص ثقافية معينة - يخجل من تشريح عواطفه والبوح بها وإظهارها للناس. فيكون الشاعر صدى صوته العميق، لأنه "يجوز له ما لا يجوز لغيره".

بعد النسب والتشبيب بالحبيبة وعندما يحسّ الشاعر بثقل المسير - وكما تتطلّبه النفس البشرية من مراوحة - فإن الشاعر ينتقل - ويتخلص - إلى الغرض الأصلي، أي المدح. يقول ابن قتيبة: "فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضّله على الأشباه، وصغر في

قدره الجزيل»[9].

إذا صحّت قراءتنا لهذا المفصل الذي اقترحه - بل استخرجه ابن قتيبة - فإن الرفيق الذي يستوقفه الشاعر ويستبكيه الشاعر عند وقوفه أمام الأطلال والأثاني هو الممدوح ذاته. لأنه عن طريق هذه المناورة البلاغية يلفت نظر ممدوحه إلى ما يعانيه من آلام الوجد والشوق وهو بالتالي يستلزمه نوعاً من التعويض المادي مقابل فقدانه لشيء معنوي الذي هو الحبيبة.

كما أن الشاعر عن طريق إدماج ممدوحه في لعبته اللغوية - البلاغية فإنه يجرّه إلى خوض غمار الرحلة باتجاه الممدوح وما يلاقيه من مشقة وعناء أثناء المسير حتى الوصول إليه. وهذا النوع من الخطاب يرتدّ إلى داخل الممدوح ويحسسه بمسؤوليته لما عناه الشاعر على مستوى اللغة - لأن اللعبة الشعرية هي عبارة عن مغامرة واشتغال على اللغة وعلى الصورة - ومستوى آخر من المغامرة وهو الرحلة في حدّ ذاتها.

هذه المناورة اللغوية - البلاغية تجعل الممدوح يجزل العطاء ويحسّ أنه مهما قدّم من مكافأة فإنها لن تكون أبداً في مستوى مغامرة المسير باتجاهه ولا في مستوى المغامرة اللغوية والبلاغية، لأن الشاعر كان قد طوّقه بالمصائد وزرع مسيره بالألغام.

وبعد تحديد المفاصل الثلاثة لبنية القصيدة يقدّم ابن قتيبة ملاحظة حول طبيعة بناء هذه الأجزاء وتناسقها حتى يعطيها صورة التلاحم حيث يقول: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدة منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ للمزيد»[10]. وهذا يعني البنية المتناسقة للقصيدة حتى تستقيم في هيئتها وتصير «كالحيوان الجميل» حسب تعبير أرسطو. إذ يجب على الشاعر أن لا يطيل حيث يجب التقصير، ولا القطع في حين أن المعنى لم يستوف بعد غرضه، أو ما زال «بالنفوس ظمأ إلى المزيد».

بعد ذلك يورد ابن قتيبة بعض الأمثلة عن التشوهات التي تلحق ببنية القصيدة وتخلخلها، فتعطيها صورة عرجاء ومشوهة، مثلما حدث عند أحد

الرجاز الذي "أتى نصر بن سيار والي خراسان لبني أمية، فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات.

فقال نصر: والله ما بقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيف إلاّ وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك فإن أردت مديحي فاقتصد في النسب"[11].

أول مزية تحسب على غرض المديح رغم ما قيل حول مظهر التكلف فيه، فإن الممدوح - أي السلطة - يتحوّل دائماً إلى ناقد إذا رأى تشوهاً في البناء الشعري أو المضمون الدلالي، أو على الأقل فإنه يكون في مستوى المتلقي اللبيب. في حين أن الحاكم المعاصر يكاد يجهل أبجديات الثقافة وأولياتها المنتجة للسلطة.

وهذا الممدوح الناقد - نصر بن سيار - أخذ على الشاعر كون قصيدته تعاني من خلخلة على مستوى البناء: مائة بيت نسب مقابل عشرة أبيات في المدح، ثم أخذ عليه مأخذاً آخر وهذا على مستوى اللغة أي أن الصور الجميلة والألفاظ الرقيقة قد استهلكها أثناء حديثه عن حبيبته ولم يبقَ لممدوحه إلاّ كلمات ممسوحة المعنى. وبالتالي فإنه جعل الحبيبة في مرتبة أعلى من الممدوح. ويخلص الممدوح إلى إسداء نصيحة إلى الشاعر حتى يستقيم له بناء النص الشعري ويفي بغرضه المطلوب عندما قال له: "فإن أردت مديحي فاقتصد في التشبيب". أي يجب أن تعطي لكل غرض حقه وأن تحدّد المستوى الذي تتحرّك فيه، فإما أن تقول غزلاً وإما أن تقول مدحاً.

ويورد ابن قتيبة نادرة أخرى لشاعر يكتفي بالإشارة لأنها أبلغ من الإطالة والتوضيح ولها تأثير اعمق، لأن الإطالة قد تؤدّي إلى الخطل وتداخل المواضيع وتكون سبباً في تعويم الغرض الأساسي وذوبانه في الأغراض الأخرى. قال ابن قتيبة: "قيل لعقيل بن علفة: ما لك لا تطيل الهجاء؟

فقال: يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق"[12].

وإذا عدنا إلى كتب النقد والبلاغة القديمين نلاحظ مدى اهتمامهم بالبيت الواحد إن على مستوى التنظير أم مستوى الممارسة النقدية. فعلى المستوى النظري فإنهم اهتمّوا ببناء البيت وأجزائه وأضربه وأعاريضه ومطالعه ومقاطعه

وعلله وزحافاته. أما على مستوى الممارسة فإن تطبيقات المفاهيم البلاغية أو الأدوات النقدية لم تتعد البيت والبيتين وهذا ما جعلهم يتكلمون عن أحسن بيت في هذا الغرض أو ذاك.

وقد اندرج الشعراء أنفسهم في سياق هذا الفهم واشتغلوا على "بيت القصيد" أكثر من اشتغالهم على المستوى الكلي لبنية القصيدة وقد أورد ابن قتيبة ما يلي: "قيل لأبي المهوس الأسدي: لم لا تطيل الهجاء؟

فقال: لم أجد المثل السائر إلاّ بيتاً واحداً"[13].

والاكتفاء ببيت واحد يعني أنه يسهل حفظه وتداوله، وكثير من الأبيات المتفرقة أو القليلة التي كتب لها الذيوع أكثر من قصائد مطولة وملاحم. لأنها - ربّما - تمثّل قمة الإبداع والمعاناة و"واسطة العقد".

وإذا كان أبو محمد بن قتيبة قد اهتمّ بتموضع المضامين دون تحديد مفاصل القصيدة بوضوح، فإن ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ) قد اهتمّ بالمحدّدات الشكلية والعلاقات الصورية التي تربط بين المواضيع وتحديد قسمات النص الشعري.

ويبدو إحساس ابن رشيق حاداً بفكرة البناء ويتجلّى ذلك من خلال الفصل الذي وضعه تحت عنوان "باب حد الشعر وبنيته" وكذا من خلال وصفه للبيت الشعري الذي يعتبره بناء (أي صورة شكلية) قبل إن تكون دلالة أو مضموناً.

ويعرف ابن رشيق بنية الشعر بقوله: "البنية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية. فهذا حد الشعر لأن من الكلام موزوناً ومقفى وليس بشعر لعدم الصنعة والبنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"[14].

فمحددات البنية الشعرية تتشكّل من أربعة أركان هي الوزن والقافية واللفظ والمعنى ويرد على المناطقة أمثال قدامة بن جعفر الذي حدّد الشعر بأنه "كلام موزون مقفى له معنى"[15]. لأن من الكلام الموزون والمقفى وليس بشعر، ولو صحّ هذا لسمّيت المنظومات النحوية (ألفية بن مالك) والمنظومات الطبية (السيوطي) أن تكون شعراً، وكذلك بعض الآيات القرآنية وكلام النبي ﷺ، كما

دلّل على ذلك ابن رشيق القرواني.

وإذا كان الباقلاني قد اشترط في الشعرية القصدية، أي القصد إلى قول الشعر (إعجاز القرآن، ص 54)، فإن ابن رشيق يحدِّد دوافع قول الشعر في أربعة، إذا "قال بعض العلماء بهذا الشان بني الشعر على أربعة أركان وهي المدح والهجاء والنسيب والرثاء.. وقالوا قواعد الشعر أربع الرهبة والرغبة والطرب والغضب.

فمع الرغبة يكون المدح والشكر ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ومع الغضب يكون الهجاء والعتاب والتوعد"[16].

نلاحظ أن ابن رشيق قد ربط كل دافع بغرض من الأغراض الشعرية المعروفة وهذا ما أكّده أحد الشعراء عندما طلب منه قول الشعر.

"قال عبد الملك بن مروان لأرطأة بن سهية: أتقول الشعر اليوم؟

فقال له: ما أطرب ولا أغضب ولا أشرب ولا أرغب وإنما يجيء الشعر عند إحداهن"[17].

واهتمام ابن رشيق يبدو شديداً بالبيت باعتباره الوحدة الأساسية في الشعر وكذا اهتمامه الكبير بتمفصل هذه الأبيات وبنائها. وفي تعريفه للبيت يستعير الألفاظ والصور الدالة على البناء - أي الاشتغال المعماري باللغة والكلمات. يقول: "والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى.

ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم يكن لاستغني عنها"[18].

عندما نسمع كلمة بيت معزولة عن أي سياق نحتار، هل هو بيت السكن أم بيت الشعر، ولكن هذا الغموض يزول في صيغة الجمع لأن بيت الشعر يجمع على أبيات في حين أن بيت السكن يجمع على بيوت أو بيوتات. أما ابن رشيق فإنه وضع تقابلاً وتناظراً بين النوعين انطلاقاً من جذرهما اللغوي الذي هو البناء

أي العمل على هيئة معينة. فقاعدة البيت أي أساسها يقابله الطبع. والطبع ضد التكلف أي الإتقان الناتج عن معرفة ودراية. وكل بيت افتقد إلى هذه المزية فإنه ينهار، وسمك الجدار يقابله بالرواية، أي أن كل قراءة أو تأويل أو استظهار، يقابلها على مستوى الشعر كثافة في معناها ودلالاتها. وكل بيت بدون ركائن (دعائم) فهو آيل إلى الأنهار لأنها هي التي تشدّه أما الشعر فدعائمه العلم، أي العلم باللغة وأساليب القول وأيام العرب وأخبارهم حتى يصيب إذا قال مدحاً أو هجاء فإن درايته بالأنساب تعطي لشعره معنى له صلة بماضي الممدوح أو الإنسان الذي يهجوه. وإذا كان لكل بيت باب يمكن من الدخول إليه، فإن باب بيت الشعر هو الدربة أي الممارسة المستمرة. والبيت يبنى للسكن وإلاّ تحول إلى هيكل فإن ساكن بيت الشعر هو المعنى. وقد صاغ هذه الفكرة شعرياً الأمير عبد القادر الجزائري وهو يذمّ بيوت الحضر والذي يرى أن خير سكن "بيت من الشَّعر أو بيت من الشِّعر". ويرى ابن رشيق أيضاً في سياق مدّ التناظر بين بيت الشعر وبين بيت الشعر أن الأعاريض والقوافي والموازين والأمثلة تقابل الأراضي والأوتاد. والوتد في بيت الشعر (الخيمة) هو الغصن الذي يثبت في الأرض لشدّ الخيمة إليها كي لا تذهب بها الرياح والعواصف. وأن باقي المحسنات تشبه الزينة التي تعمر البيوت مثل الصور والرسوم والأشكال.

إذا كان ابن قتيبة قد اهتمّ بتموضع المواضيع وحدّد هيئتها داخل بنية القصيدة فإن ابن رشيق القيرواني قد صرف عنايته إلى دراسة بنية البيت ووصفها مقارناً إياها ببناء البيت الذي يسكنه الإنسان ثم انتقل إلى وصف البنية الكلية للقصيدة العربية - والجاهلية بصفة خاصة. وقد طوّر ابن رشيق ملاحظات ابن قتيبة الذي تكلم عن مضامين القصيدة - وعمله يشبه عمل بروب حول الحكاية الشعبية - وقد صاغ ملاحظاته (أي ابن رشيق) صياغة شكلية نظرية اعتمدت بحث العلاقات بين أجزاء القصيدة موضحاً صيغ الانتقال من مضمون إلى آخر مع تحديد العلاقات الشكلية - اللسانية (أي القرائن المعنوية والحالية) والعلاقات التقنية مثل عد عن ذا، واذكر ذا وإلى غير ذلك من الوسائل التقنية التي يعرفها الشعراء.

وقد بدأ ابن رشيق بوصف بنية البيت الشعري من الناحية الشكلية - بعد أن وصف مكوناته البنيوية مطابقاً بينها وبين بيت السكن. وأعطى حدود البيت التي تتمثّل في المقطع والمطلع - وهو ما يقابل في الآية القرآنية رأس الآية وفاصلتها -. ويعرف ابن رشيق هذين المفهومين قائلاً: "قيل المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي والمطالع أوائل الأبيات ومن الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها. وليس كذلك بشيء لأننا نجد في كلام جهابذة النقاد إذا وصفوا القصيدة قالوا حسنة المقاطع جيدة المطالع. ولا يقولون المقطع والمطلع وفي هذا دليل واضح لأن القصيدة لها أول واحد وآخر واحد ولا يكون لها أوائل وأواخر، إلاّ على ما قدمت من ذكر الأبيات والأقسام وانتهائها"[19].

نلاحظ اهتمام ابن رشيق ببناء البيت، فالمقطع منقطَع البيت، أي انفصاله معنوياً عما قبله وعما بعده - وهذه الممارسة متداولة كثيراً عند النقاد القدامى وعند الشعراء - ثم يستدرك ابن رشيق ويقول وهي القوافي، ونحن نعلم أن القوافي تتعلق بالشكل الموسيقي أكثر من تعلقها بالمعنى في حين أن المطلع هو أول البيت. وقد ردّ ابن رشيق على الذين يطلقون هذين المفهومين على القصيدة، ودليله على ذلك أن القصيدة لها أول واحد وآخر واحد.

هذا من وجهة نظر الشعرية الكلاسيكية. أما الحداثي وما استحدثه من مناهج مختلفة ومتباينة لمقاربة النص الشعري فإن البداية لا ترتبط حتماً بالبداية الحقيقية للنص أول البيت وكذلك بالنسبة لآخره، لأن الناقد يمكن أن ينطلق من أية نقطة يحدّدها والتي يرى أنها تنسجم مع المنهج الذي يتعامل معه، كأن يختار جملة أو كلمة يرى أنها مفتاح النص، ثم يبني عليها تحليله. وهذا ما يطلق عليه النقد الحديث "الأثر المفتوح" (أمبيرتو إيكو) الذي يعتبر النص الأدبي فضاء من الدلالات التي تتوالد وينتج بعضها البعض وليس متتالية أو سلسلة من المعاني المعينة ما - قبلياً.

إن الجمالية الشعرية الكلاسيكية كانت ترى في النص سلسلة متتالية من المضامين تحافظ قد الإمكان على تناسقها وانسجامها. في حين أن النص الحديث يقدّم بنية معقدة متداخلة المستويات حيث تتداخل المضامين وتتقاطع وتبلغ في

بعض الأحيان درجة مثيرة من التفتت ويضطر القارئ إلى إعادة بنائها - ذهنياً على الأقل - ليجمع عناصرها المتفرقة عبر فضاء النص لفهم معناها أو تأويله وقراءته.

وإذا عدنا إلى الجمالية الكلاسيكية نراها متأثرة كثيراً بفكرة أرسطو حول "ذلك الحيوان الجميل"[20]. والمتناسق الأطراف والذي له بداية ووسط ونهاية. وقد جاء النص العربي الكلاسيكي على هذا النسق. ولهذا اهتمّ النقاد بهذه الأطراف الثلاثة وسمّوها: المبتدأ (أو حسن الابتداء)، والخروج، والنهاية (أو حسن الانتهاء).

وقد عرّف ابن رشيق هذه المفاهيم المفصلية، وبالنسبة إليه فإن "حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح. والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله ﷺ"[21].

نلاحظ أن ابن رشيق قد تناول هذه المفاهيم الثلاثة من جانب التلقي، وليس من جانب الناص أو من وجهة نظر بنيوية، وهذا لاعتقاده بأن النص خطاب موجّه إلى الآخر (وقد ركّز على الممدوح أو الهدف منه إثارة أريحيته. فالبداية الحسنة تثير الانشراح عند المتلقي وهي التي تجعل المستمع (أو القارئ) يقبل على النص حتى يأتي إلى نهايته. أما حسن الخروج فإنه يثير البهجة لدى الممدوح ويدفعه إلى بذل العطاء الجزيل. أما حسن الانتهاء فإنه يعمل على تثبيت المعاني في ذهن السامع لأنه آخر ما يقرع أسماعه.

ويبدأ ابن رشيق في وصف وتحليل كل مفهوم. وقد صوّر الابتداء بالقفل إذ يقول: "فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدلّ على ما عنده أول وهلة وليجتنب "ألا" و"خليلي" و"قد" فلا يستكثر منها في ابتدائه فإنها من علامات الضعف والتكلان"[22].

ولاحظ ابن رشيق أن بداية القصيدة هي مفتاحها لذلك يجب العناية بها

لأنها أوّل ما يواجه به مستمعه فإن كان جيداً أقبل على القصيدة وإلاّ انصرف عنها وصرف ذهنه إلى شيء آخر. وهي أحد دلائل قدرته الشعرية.

فالبداية تعتبر بمثابة الطعم الذي يجب على الشاعر أن يحسن استخدامه حتى يتسنّى له استدراج سامعه ولكي يجرّه إلى لعبته اللغوية وعالمه الشعري "والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما أفضى من الركائب وما تجشم من هول الليل وسهره وطول النهار وهجيره وقلة الماء وغوغره، ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حتى القصد وذمام القاصد ويستحق منه المكافأة"(23).

بعد هذا يتّضح الفرق بين الاستطراد والخروج، فالأول تجرّه لفظة، إذ لم يكن الكلام مقصوداً للغرض المستطرد إليه، ثم يعود الشاعر إلى موضوعه الأصلي. في حين الخروج كما أوضحنا، فهو الخروج إلى موضوع آخر يكون مقصوداً بعد أن يمهّد له بقرائن لغوية أو حالية.

وينتقل ابن رشيق بعد ذلك إلى تحديد بنية النهاية مقابلاً إياها بالبداية، حيث يقول: "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه. وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه"(24).

يشبّه ابن رشيق نهاية القصيدة بالقاعدة التي تقدم عليها، وقد عاب على امرئ القيس أن معلقته تفتقد إلى هذه القاعدة. ودائماً في علاقة النهاية بالملتقي يشترط أن تكون محكمة، لأنها آخر ما يبقى في الأسماع. وعلى مستوى البناء لا يمكن أن نضيف عليها كلاماً آخر، أما على مستوى الجمالية فإنه يشترط عدم مجيء كلام أحسن منها بعدها. وقد قابل بينها وبين البداية حيث اعتبرها قفلاً عليه (أي على الكلام).

ينظر ابن رشيق إلى بنية القصيدة على أنها بنية مغلقة، أي منتوج منته وقابل للاستهلاك. وهذا ما ثار عليه النقد الحديث، وخاصة في سياق ما بعد البنيوية والتي تقول "بالأثر المفتوح"، أي انفتاح النص وتجدد بنيته مع كل قراءة. "ومفهوم بنية النص عند ابن رشيق يتطابق مع مفهوم جوليا كريستيفا وخاصة في بدايات تنظيرها لبنية النص"(25).

وهذا الاعتناء بأقسام القصيدة يعني الاهتمام بالبناء الذي ليس هو "مجرد اتصال وثيق بين أجزاء الأثر والتحام بينها وإنما هو علاوة على ذلك إبراز لكل جزء منها بحيث يتميّز عن غيره ويكون له طابعه الخاص به حتى ليبدو - في الظاهر ولعين المتبيّن المتفرس - لقوة فرديته وخصوصيته مستقلاً منفصلاً عما سواه، وإن كان وطيد الصلة بالمجموع يتفاعل معه تأثراً وتأثيراً"[26].

نلاحظ أن مفهوم البناء قد تعرّض إليه النقد القديم، في سياق حديثه عن النظم. ويعتبر عبد القاهر الجرجاني أول ناقد عربي - إسلامي اهتمّ بقضية النظم وبالتالي نظر إلى النص في شموليته واكتماله متجاوزاً النظرة التجزيئية التي تعاملت مع الخطاب الأدبي باعتباره متتالية من الجمل التي تستعمل كشواهد لإثبات قضية نقدية أو لنفيها. "ما يتطلق منه عبد القاهر هو النص، وتلك مخالفة للسابقين الذين أسقطوا أحكامهم على النصوص، وفسروها اعتماداً على مقولاتهم المجملة. هذا هو اعتراف عبد القاهر بشخصية النص، إذ إن القول المجمل لا يكون كافياً لمعرفة الصناعات كلها"[27]. لأن "نظرية النظم كما بسطها وأوضحها الجرجاني تعدّ فتحاً في تاريخ النقد العربي القديم لما تتضمّنه من نظرة كلية تأليفية إلى الأثر الأدبي تجعل منه ناقداً رائداً قريباً جداً من النقاد المحدثين في الغرب"[28].

ومصطلح "النظم" لا يعتبر المصطلح الوحيد في هذا السياق لكنه جاء ضمن منظومة مفاهيمية تتنزل كلها ضمن دائرة واحدة وتقترب كثيراً من بعضها البعض في طريقتها الإجرائية. إن مستقرئ التراث النقدي يشدّ انتباهه تأكيد النقاد القدامى على فكرة "النظام" كمقوم أساسي لبنية النص وقد عبّروا عن ذلك بعدة مصطلحات مثل "النظم" و"المشاكلة" و"الرصف" و"الائتلاف" و"البناء"[29].

ولكن الممارسة النقدية السائدة عند كل النقاد الذين ركّزوا على "استقلالية البيت الشعري معنوياً ونحوياً، فالكلام على المبنى أو البناء لديهم، كثيراً ما اقتصر على البيت الواحد من القصيدة"[30]. وهكذا فإن مفهوم البناء لا يتعدّى الكلام عن البيت الواحد.

وفي نفس السياق - اهتمّ العرب، نقاد ومبدعون، بالبيت الشعري الواحد

وتحدِّثنا كتب النقد والبلاغة عن حادثة طريفة تتمثّل في المقايضة بين بيت شعري وبيت للسكن، حيث بقي البيت الشعري وتهدم بيت السكن. وقد أورد هذه الحادثة أبو هلال العسكري (كتاب الصناعتين، ص 432) مع وصف دقيق لمكونات القصر وطريقة بنائه ووصف المجلس. أما النواجي فقد أورد القصة بنوع من القرف والحياء قائلاً: "وأما قصة إسحاق بن إبراهيم فإني أنفعل وأخجل عند سماعها، وما ذاك إلاّ أنه دخل على المعتصم وقد فرغ من بناء قصره بالميدان فشرع في إنشاد قصيدة نزل بمطلعها إلى الحضيض، وكان وهو في حكاية الحال في طرفي نقيض".

ويرى البشير المجدوب أن عزوف النقاد العرب عن دراسة النثر يعود أساساً إلى اهتمامهم بالنص القرآني باعتباره المثل الأعلى للنثر. "ولما كان القرآن عندهم المثل الأعلى للنثر، بل البيان كله، فقد رأوا أن مهمتهم تمّت وليس من داع أكيد إلى أن تتناول الآثار النثرية "البشرية" بمثل الحماس والتقصي الذي حظي به الكتاب الكريم"(31).

ويعتبر الجاحظ أهم ناقد اهتمّ بتنظير النثر العربي وخاصة في كتابه "البيان والتبيين" والذي أورد فيه مجموعة من الشواهد النثرية من الخطب والحكايات والأخبار وغيرها.

وقد أدرج أبو حيان التوحيدي في "المقابسات" محاورة يقارن فيها بين النظم والنثر والتي انتصر فيها للنثر. وقد ثبت هذه المحاورة البشير المجدوب وهي كما يلي: "... فقلت له النثر أشرف جوهراً والنظم أشرف عرضاً. قال: كيف؟ قلت: لأن الوحدة في النثر أكثر، والنثر إلى الوحدة أقرب. فمرتبة النظم دون مرتبة النثر لأن الواحدة أول؛ والتابع له ثانٍ. فقلت له: فلم لا يطرب النثر كما يطرب النظم؟ فقال: لأنّا منتظمون، فما لاءمنا أطربنا، وصورة الواحد فينا ضعيفة، ونسبتنا إليه بعيدة، فلذلك إذا أنشدنا ترنحنا؛ هذا في أغلب الأمر وفي أعمّ الأحوال أو في أكثر الناس. وقد نجد مع ذلك أيضاً في أنفسنا مثل هذا الطرب والأريحية والترنح عند فصل منثور"(32). ولكن رغم المجهودات التي قام بها كل من أبي حيان التوحيدي والجاحظ في صياغة نظرية عربية لبنية النثر تبقى

مجرد ملاحظات لا يمكنها أن تتبلور في شكل تأسيس نظري. في حين أن نظرية الشعر قد تناولها النقاد والبلاغيون والفلاسفة وبالتالي فإن صياغتها تحتاج إلى عملية صورنة (من الطريقة الصورية) لمجمل العناصر والملاحظات التي تمّ إنتاجها في هذا المجال. أما في ميدان النص القرآني فإن بناءه قد تمّت دراسته خاصة عند علماء القرآن وتمّ تحديد مفاهيمه النظرية عند علماء الأصول.

الهوامش

(1) جلال الدين السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 106.
(2) ابن عقيل: شرح الألفية، ص 14.
(3) T.Todorov et O. Ducrot: Dictionnaire encyclopédique, p. 375.
(4) أبو عمرو الجاحظ: البيان والتبين، ج 1، ص 50.
(5) جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 96 - 97.
(6) م. س، ج 2، ص 97.
(7) أبو محمد بن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 20.
(8) أبو محمد بن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 20.
(9) م. س، ج 1، ص 21.
(10) م. س.
(11) أبو محمد بن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 21.
(12) م. س.
(13) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 21 - 22.
(14) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 77.
(15) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.
(16) ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 77.
(17) م. س، ج 1، ص 78.
(18) م. س.
(19) م. س، ج 1، ص 144.
(20) Aristote: Poétique, 1450 b, p. 40.
(21) ابن رشيق: العمدة، ص 78.
(22) م. س.
(23) م. س، ص 151.
(24) م. س، ص 159 - 160.
(25) J. Kristeva: Le texte et sa science, p. 12, in recherches.
(26) البشير المجدوب: حول مفهوم النثر الفني، ص 92.
(27) جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 51.
(28) البشير المجدوب: حول مفهوم النثر الفني، ص 39.
(29) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 155.
(30) جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 28.
(31) البشير المجدوب: حول مفهوم النثر، ص 13.
(32) م. س، ص 95.

الفصل الثاني

أصول النص

- نحو النص

I - النص الظاهر

II - النص المولد

III - علاقة النص الظاهر/النص المولد

- قضية التناص

نحو النص

إن كلمة نحو تعني ميدانين مختلفين من الدراسة. الميدان الأول هو المعنى التقليدي لكلمة نحو أي مجموع القواعد والإجراءات التي توظف لبناء الخطاب حتى نضمن سلامته على مستوى البناء وعلى مستوى التعبير. وهذا الميدان ارتبط تقليدياً بالبلاغة والنحو ويوضح الكيفيات والصيغ التي نقول (أو نكتب) بها خطاباً لغوياً معيناً. وهذا النوع من الدراسة خاص بكل اللغة، وإن كانت الفلسفة قد حاولت إنشاء "نحو شامل" Grammaire Universelle من خلال المقولات المنطقية و"الكليات" على وجه الخصوص والطموح الذي كان يحدوها هو بناء القواعد المشتركة بين اللغات.

الميدان الثاني - وهو الذي يتبناه النقد المعاصر - هو الدراسة الشكلية لبنية النص. وكثيراً ما يترجم هذا المفهوم بمصطلح "الأجرومية" تمييزاً له عن الميدان التقليدي للنحو. واستعمال مفهوم النحو، في هذه الحالة، يقترب من مفهومي "النظرية" والتحليل الشعري (أو الشعرية). وهذا يحيل إلى وصف آليات اشتغال نظام النص.

والدراسات المنجزة من هذا المنظور كثيرة وعديدة، يرتبط فيها مفهوم "النحو" بالنظرية والتحليل الشكلي، مثل "A Grammar of Metaphor" لكرستين بروك روز "La Grammaire du Décarméron" لتزفيتان تودوروف، وغيرها كثير. وقد لاحظ النقاد المعاصرون أن كل نص تحكمه مجموعة من القواعد النحوية المهيمنة. وهذه الملاحظة عالجها ت. س. إليوت في بحثه "الأصوات الشعرية الثلاثة" حيث رأى أن كل جنس أدبي - في حالته الصافية - يكتب بضمير معين: فالمسرح يكتب بضمير المخاطب (أنت) والشعر الغنائي بضمير المتكلم (أنا) والشعر الملحمي بضمير الغائب (هو). وقد لاحظ في نفس الوقت أن هذه

الأصوات الثلاثة (الهيئات) يمكن أن توجد في جنس أدبي واحد. وهي نفس الملاحظة التي كرّرها كل من ميشال بوتور (Répertoire II) وميك بال (Narratologie).

وبملاحظة بسيطة يمكن أن نقول إن النص الأدبي المحكم البناء يتشكّل من مجموعة من الجمل والقضايا المقبولة نحوياً وتكونان مظهراً نحوياً متجانساً حتى يتمّ توضيح المعنى المقصود، سواء على مستوى البنية الزمنية أو على مستوى التلفظ énonciation.

ولهذا فإن الكثير من المحللين الذين جاءوا من النحو التوليدي أو التحويلي قد اتخذوا من نحو الجملة نموذجاً لنحو النص. وقد حاولوا من خلال ذلك رصد خصائص المقولات النحوية المهيمنة. وفي حالة التعميم فإن هذا التوجه تكون له نتائج وخيمة على الفكر النقدي، لأنها لا تفرق، غالباً، بين الجملة والنص وفي أحسن الحالات تعتبر النص متتالية من الجمل.

وقد عرّف العرب النحو بقولهم: "نظام من الأحكام قائم في عقل أهل اللغة... وهو نظرية يقيمها اللغوي مقترحاً بها وضعاً لسليقة (Compétence) المتكلم"[1]. وما يهمّ في هذا التعريف أنه نظام، أي منظومة من المفاهيم المتراتبة hiérarchisé ومن جهة أخرى فإن هذه المنظومة تتشكّل من مجموعة من الأحكام أي لها طابع معياري - إلزامي، وهذه البنية المعيارية مترسخة في عقل جماعة لغوية معينة.

وبما أن النحو يشتغل حسب الآليات المنطقية، باعتباره منظومة صورية système formel، فإن اللغويين العرب قد حاولوا التقريب بين التراث النحوي العربي القديم والإنجازات اللسانية المعاصرة وكثيراً ما يقدم عبد القاهر الجرجاني كسلف "لرومان جاكسون" وابن جني كسابق "لشومسكي" إذ لاحظوا أن "النحو عند ابن جني ينتظم مستويات الإعراب والتركيب والبنية مستهدفاً مثل المطلب الشمولي في نظرية النحو عند التحويليين"[2].

أما النحو بالمفهوم اللغوي فإنه يعني الاتجاه والطريق وقد جاء من كلمة نحا - ينحو أي اتّجه - وهو بهذا يعني "أن ينحو الناس نحو العرب في كلامهم

من حيث ضبط أواخر الكلمات وتركيب العبارات، وهكذا في كثير من علوم العربية الأولى ومصطلحاتها الفنية"[3].

ومفهوم النظام أو البنية يتداخل مع مفهوم النظم والبناء، غير أن ما يميّز المجالين هو أن الأول يحْتَكِم إلى آليات داخلية في انتظام داخلي وتحول ذاتي وارتباط الجزء بالكل. في حين أن هذه الآليات نفسها تحرّكها ذات خارجة عن بنية النظام نفسها وهذه القضية غالباً ما نجدها عند السلوكيين، وهي فكرة ما قبلية، أي محدّدة سلفاً.

ولم ينظر الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى "النظم" باعتباره آلية منطقية شكلية بحتة ولكنه نظر إليه في إطار تعالقه مع النحو. ويؤكد ذلك بقوله: "فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إذا كان صواباً وخطؤه إن كان خطأً إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم، ألا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه"[4]. وبالتالي فإن النظم لا يكون مستقيماً أو خاطئاً إلاّ إذا راعى قواعد النحو.

وهذا يعود إلى كون النظم/النظام المتكون من الألفاظ (الأجزاء في مقابل الكل) والتي تتشكّل معانيها بتشكل مواضعها النحوية، "وإن كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه"[5]. فالإعراب، في هذا السياق، النحو يعمل على تحديد معاني الألفاظ، أو على الأقل توجيهه وبرمجته. فبواسطته تفتح المعاني على أغراضها، وهو معيار للصواب والخطأ.

ويربط عبد القاهر الجرجاني بين النظم والنحو بطريقة عميقة تتحوّل إلى نوع من علاقة للتلازم، أي التلازم في الحضور والغياب، إذ يقول: "واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها، وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير

أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"[6]. وفي هذا الموضع وفي غيره يؤكّد الجرجاني قناعته بعلاقة النظم بالنحو إلى درجة الدمج بين علم النحو والنظم. وهذه المغالاة إذا لم تراع جانب الدلالة فإنها تحوّل الكلام المنظم إلى مجرد جهاز منطقي ميكانيكي. إذ يمكن أن توجد نصوص تراعي قواعد النحو، لكنها من جهة الدلالة المنطقية أو البلاغية غير مقبولة.

ويعرض دارس حديث فكرة النظم في إطار جمالي قائلاً: "فكرة النظم تستعمل عادة للدلالة على ما له صلة بالبحث في الهيئات النحوية للكلمات وما قد ينتج عنها من مزية أو جمال. وتطلق، أحياناً، مرادفة أو دالة على المعاني القائمة في النفس وذلك عندما تكون المزايا في النفوس موضعية ذوقية، فلا يدور موضعها على صواب عرقي إنما يدور على جمال خاص يؤتاه المنشئ أو المبدع في موضع دون موضع ويتأتى للكلمة في مقام دون مقام"[7]. وهذا العرض المقتضب يلخّص الأفكار الأساسية التي جاء بها الجرجاني حول النظم في علاقته بالهيئات النحوية وترتيب المعاني في النطق حسب ترتيبها النفس، وهو مجال علم النفس اللغوي ونظرية المعرفة بصفة عامة.

وقد لخّص منظر حديث آخر فكرة عبد القاهر حول النظم ورأى أنها مجال من مجالات البلاغة، لأنها تتناول القضايا المعروفة تقليدياً، إذ يقول: "لقد درس عبد القاهر بأصالة نادرة في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) النظام النحوي وأركان الجملة وفصل عناصر هذا الدرس إلى تقديم وتأخير وحذف وذكر، وتعريف وتنكير، وقصر واختصاص، وفصل ووصل، وإضمار وإظهار، ووقف عند وظائف أدوات العطف ومواقعها... إلخ"[8]. وهذه العناصر وإن كانت كلها تنتمي إلى الحقل البلاغي، إلاّ أننا يمكن أن ندرسها ضمن علم النحو وهذا لتداخل أبواب النحو والبلاغة وعلاقتهما بعلوم العربية.

أما عبد القادر حسين الذي اهتمّ بتعالق العلمين (أي علم البلاغة وعلم النحو) قد يكون هو الأقرب إلى فكرة النظم كما تجلّت من خلال كتابات الجرجاني، حيث "يوضح عبد القاهر أن معاني النحو ليست في الإعراب ولا في معرفة القواعد النحوية، وإنما في معرفة مدلول العبارات، ولذلك فإن البدوي

الذي لم يسمع بالنحو قط، ولم يعرف المبتدأ والخبر، يحسن النظم كما لم يحسنه المتقدم في علم النحو"[9]. وهنا نعود بمفهوم النص إلى اعتباره آلية منطقية وإلى النظم باعتباره جهازاً ميكانيكياً - تقنياً.

وفي سياق علم الجمال يرى عفت الشرقاوي أن النحو يحتوي في منطقه الداخلي بعداً جمالياً، وهو في الحقيقة تعبير آخر لمفهوم النظم، حيث إن "منهج النحو الجمالي الذي يسمِّيه عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم، كان يجب أن يكون وسيلة لفهم المعاني المفردة من أجل الوصول إلى المعاني الكلية التي هي مرامي النص"[10]. مع ملاحظته أن هذه النظرية بالغة التجريد.

ويتطلّب فهم الشعر معرفة علم النحو كلازم شرطي لذلك، و"إذا أريد لدراسة الأدب أن تبلغ درجة من النضج فلا بدّ من إقامة رابطة بينها وبين المسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات. من النحو يمكن أن ينشأ فصل مهم في علم الأدب... ولن نستطيع أن نفهم الشعر في رأي عبد القاهر ما لم نستطع أن نحول دراسة النحو بحيث تفيدنا في توضيح لغة الشعر التي ظلّت توصف وصفاً مبهماً في الكتابين العظيمين اللذين كتبهما الآمدي والقاضي الجرجاني"[11]. لأن "فهمنا للتراكيب [يتوقف]، في شطر كبير منه على هيئة نظم الكلم، وذلك أن كثيراً من الجمل الملتبسة التي تحمل الواحد منها معنيين، أو أكثر إنما يرجع اللبس فيها إلى هيئة النظم ولبسه"[12].

ويفرّق تمام حسان بين البناء والنظم، لأن "النظم كما فهمه عبد القاهر الجرجاني هو نظم المعاني النحوية... أما "البناء" فأنا أفهم من عرض عبد القاهر للموضوع أنه جعله للمباني بحسب المعاني النحوية (الوظيفية)"[13]. ويرى هذا الباحث بوضوح التداخل بين أبواب النحو وأبواب البلاغة، وهما يتناولان نفس القضايا وبنفس الكيفيات الإجرائية، ولكن المصطلح (أي المفهوم) يختلف باختلاف العلم. لأن "دراسة التقديم والتأخير في البلاغة دراسة لأسلوب التركيب لا للتركيب نفسه أي أنها دراسة تتم في نطاقين: أحدهما مجال حرية مطلقة والآخر مجال الرتبة غير المحفوظة، وإذاً فلا يتناول التقديم والتأخير البلاغي ما يسمَّى في النحو باسم الرتبة المحفوظة لأن هذه الرتبة المحفوظة لو اختلت

لاختلَّ التركيب باختلالها"[14]. ومنه تتّضح فكرة التعالق بين النحو والنظم (أو التركيب).

والنظم، وإن كان مشروطاً بالنحو والالتزام بمعاييره وضوابطه، فإنه يعني من زاوية أخرى ضبط العلاقات بين الكلمات وما كان يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني "التعليق". "ولقد أكثر النحاة الكلام عن العامل باعتباره تفسيراً للعلاقات النحوية، أو بعبارة أخرى باعتباره مناط "التعليق" وجعلوه تفسيراً لاختلاف العلامات الإعرابية وبنوا على القول به فكرتي التقدير والمحل الإعرابي"[15]. ومصطلح "التعليق" يعود إلى عبد القاهر الجرجاني، والمفهوم الحداثي للنظام يقارب فكرة علاقة الكل بالجزء. و"التعليق" عند الجرجاني "قد قصد به - في زعمي - إنشاء العلاقات بين المعاني النحوية بواسطة ما يسمَّى بالقرائن اللفظية والمعنوية والحالية... فمن ذلك عبارته المشهورة التي يرى بها أن الكلمات في النص يأخذ بعضه بحجز بعض[16] أو برقاب بعضها البعض كما يقول الجرجاني". فمنهج عبد القاهر - إذن - هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة والفساد، بل يمتدّ إلى البحث في العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات، وإلى اجتلاء معانيها، وكشف غامضها، وبذلك اتّسع أفق النحو، وغنيت مادته، ودخل في كل ما يراعى في النظم من تقديم وتأخير وما إليه من أسباب الجودة وعدمها، مما استقرّ، عليه العرف في ما يجعلها من علم المعاني، ومن ثم فإن الأساس عنده هو النحو على أن يشمل النحو علم المعاني، وأن يتجاوز القواعد النحوية إلى الجودة الفنية[17].

ويلاحظ أن "أهم جانب في بحث عبد القاهر ما ألحّ عليه أن فكرة "العلاقات" تنطوي على حركة خلق مستمرة في اللغة ترجع إلى موقع الكلمة في السياق وعلاقتها به"، ومن ثم شاد بها عبد القاهر كثيراً فألغى كل الإمكانيات الأخرى التي يحتملها السياق وأدخل بعضها في فكرة "التعليق" أو "النظم"[18]. ويدمج الباحث بين مفهوم النظم ومفهوم التعليق، وهذا الدمج فيه الكثير من التجريد لأنه نظر إلى النص باعتباره جهازاً ميكانيكياً أجوفاً. والحقيقة أن علاقات النظام هي علاقات وظيفية. لأن الجرجاني "لا ينظر إلى الكلام مفرقاً، بحيث

يمكنك أن ترفع لفظاً، وتضع آخر فيبقى المعنى على حاله، بل الكلام كله وحدة شاملة يساند بعضه بعضاً، فلو أزلت لفظاً عن مكانه لهوى البناء كله من القمة إلى القاعدة"[19].

وهذه الفكرة توضح العلاقة الموجودة بين الجزء والكل، وكل تغيير في أي عنصر يؤدِّي إلى تغيير في شكل البنية. "ويكفي للاقتناع بحسن تحليل النص بحسب قرائن التعليق مجتمعة أننا نستطيع بواسطة ذلك أن نلمح الصلة أو الرابطة أو العلاقة إن شئت بين كل جزء من أجزاء السياق وبين الأجزاء الأخرى من حيث المعنى ومن حيث المبنى"[20]. ومن هنا يتبيّن لنا أن النظام يشتغل وفق نمط العلاقات، وأن هذه الأخيرة هي التي ترسم مبناه وتحدِّد معناه.

والنظم دون القصد إلى المعنى هو عبارة عن بناء ميكانيكي يشتغل على الفراغ. لذلك فإن النظم يتوخّى المعنى، أو على الأقل اقتراح أو برمجة المعاني. "وإذا قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فأعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها"[21]. ولهذا يرى عبد القادر حسين أن "معاني النحو لدى عبد القاهر درجتان:

- درجة تجرى في حدود الصحة والفساد ولا تتعدّاه، وهذه الدرجة لا تغيّر كثيراً من الناحية الفنية.

- ودرجة تجري في ميدان أرحب وهو ميدان الفن والبلاغة. وهذه الدرجة هي التي تعينه من معاني النحو. أما الإعراب والاقتصار عليه فلا تظهر فيه الجودة"[22].

وحسب فكر عبد القاهر الجرجاني فإن النحو يتمظهر على مستويين: مستوى وظيفي بحت ومستوى جمالي. "وقد أكّد عبد القاهر أثر التركيب النحوي في المعنى وما يترتّب على ذلك من بلاغة التعبير، فتعلق بآفاق من النحو الجمالي تتجاوز مجال البحث في الصواب والخطأ الذي طالما شغل النحويين الخلص"[23]. وهذا الملمح هو شغل النحويين العرب الذين يعولون على "المعنى معولاً كبيراً ويمثّل التفاتهم إلى المعنى عامة والمستوى الدلالي خاصة

ملحظاً ثابتاً يفزعون إليه ويصدرون عنه في التفسير النحوي وخاصة إذا تخلف التفسير على المستوى النحوي الخالص"[24].

فالتحليل النحوي عند العرب لم يتوقف عند دراسة الجمل والكلمات بل إنه يمتدّ إلى العبارة وما بعدها. وهكذا يبدو "أن التحليل النحوي الجمالي يعني أن الظاهرة النحوية ليست أداة أو صورة محسنة، ليست زينة أو طلاء أو تلويناً، وإنما هي خالقة لمعناها. هي موقف حي يتفاعل باستمرار مع المواقف الأخرى التي يتضمّنها السياق"[25]. أي أن المكون النحوي يمثّل مستوى واحد من مستويات النص. ولكن "النظرية حين تعلّقت بفلسفة بناء العبارة - نحوياً - أي إمكانات صور التعبير ظلت تسير في إطار الشكل، وافتقدت كثيراً من عناصر الحيوية في تحليل النصوص فنياً ومعنوياً"[26].

وانطلاقاً من المفهوم المختزل للنحو وتطبيقاته التقليدية على الجمل، بدأ "نحو النص" يتأسّس مع أبحاث "فان دايك" معتمداً على إنجازات النحو التوليدي. حيث "نجد دارساً مثل فان دايك عند وصفه للشروط المنهجية التي يجب أن يقوم عليها "نحو النص" ينطلق في ذلك من حذر كبير. فهو يعتبر أن النحو التوليدي ليس مكتملاً وضرورياً بالرغم من تبنّيه للنموذج المعياري عند تشومسكي ومع ذلك يرى أن النحو التوليدي بعد إدخال بعض التعديلات عليه يمكن آنذاك أن يفيد في إعادة كتابة الجمل المكونة للنص"[27]. وبهذه الطريقة، يتجاوز "فان دايك" عتبة الخوف من مفهوم "نحو النص" بعد أن ظل مفهوم نحو الجملة سائداً لفترة طويلة. وهذا يعود إلى قناعات مترسخة ترى أن "النص هو الموضوع الحقيقي للسانيات، فكل وصف للجمل يجب أن يتضمّن داخله وصفاً للنص. وبذلك يصير نحو الجملة ليس سوى جزء من النص"[28].

ويؤكّد هذه الفكرة "دونى سلاكته" في بحثه إذ يقول: "وبطبيعة الحال فإن أغلب أنحاء (جمع نحو) النص تأخذ بعض المفاهيم الأساسية التي تقترحها النظرية المعيارية"[29]. ولكنه مع ذلك يفرق بين المتتالية الجملية والنص لأنه "يجب أن تكون كل جملة، في ذاتها متقنة البناء، وكل متتالية من الجمل المحكمة لا تكون بالضرورة نصاً"[30]. هذه الملاحظة يمكن اعتبارها رداً على

الممارسات الآلية والمتسرعة التي تتّخذ من النحو العام معياراً لنحو النص دون مراعاة لخصوصية النص.

ولكي تأخذ مجموعة من الجمل، أو متتالية جملية صفة النص فإنه يتعيّن عليها تحقيق نوع من التلاحم بينها حتى نتمكّن من قراءتها كنص. إذ "أن الكلمات إذا أخذناها ضمن سلسلة من المترادفات، المحكمة البناء والمحدّدة على مستوى اللغة كنظام من العلامات واللغة كنظام من العلاقات، فإننا يمكن أن نعاملها أيضاً كحزمة من الوسائط التي تتمثّل وظيفتها في ضمان تلاحم النص"[31]. وقد استعمل "فان دايك" مصطلحين للدلالة على الربط بين الجمل كي تكون النص متجاوزاً بذلك النظرة التجزيئية وهما: التلاحم والانسجام. وخصّ كل مصطلح بمستوى محدّد. "فقد استعمل فان دايك مصطلح التماسك cohésion لوصف علاقة الوحدة على مستوى البنية السطحية (أو البنية الصغرى) بينما ترك مصطلح الانسجام cohérence للمستوى العميق في النص"[32].

وإذا كان كل أفراد جماعة لغوية قادرين (من الاقتدار) على إنجاز نصوص، نظرياً أو افتراضاً على الأقل، فإن القليل هم الذين يملكون كفاية نصية لإنجاز نصوص مقبولة أدبياً. إذ نجد "فان دايك وجماعته يتحدّثون عن وجود كفاية نصية compétence textuelle تسمح لمرسل النص أن يفهم ويؤوّل عدداً لانهائياً من الجمل المختلفة. ولهذا فإن كفايته نصية، ذلك لأننا، حسب فان دايك لا نتواصل بالجمل، بل عن طريق النصوص"[33]. وما قد يتبادر إلى الذهن من أن المجاملات اليومية تحتوي على جمل بسيطة أو حتى كلمات مفردة، وإعادة صياغة سياقها يؤكد لنا أنها نصوصاً بأتمّ معنى الكلمة.

ومن هنا يتّضح لنا أن لكل نص نحويته الخاصة التي تعطيه هذه الصفة، وتؤكد من جهة ثانية علاقة النحو بالأدب بصفة عامة. لأن النّحو يعتبر أداة دقيقة لتحليل النصوص أو لبنائها. ولهذا يجب تجاوز النظرة الوظيفية للنحو وننظر إليه على أنه خاصية إبداعية. "فالنحو مشغلة الفنانين والشعراء. والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو... فإذا كان نشاط الكلمات فعالاً ومبدعاً فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلّون عن أنظمة نحوية كثيرة

ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض منه ما دمنا حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة»[34].

يتعيّن علينا إذاً «أن نعرف ما يعطيه الأدب للنحو، ولا بدّ أن نعرف من وجه آخر ما يمكن أن يعطيها لنحو للأدب»[35].

وفي الثقافة العربية الإسلامية نجد أن الشعر والقرآن قد نالا اهتماماً كبيراً من طرف النحويين، لأن «الشعر ديوان العرب» ولأن القرآن الكريم هو كتابهم المقدس، وحتى أن مفسري القرآن الكريم كانوا يلجأون في أحيان كثيرة إلى الشعر لتفسير بعض كلمات القرآن، وقد حثّهم النبي ﷺ على ذلك. فلا غرابة أن يكون اهتمامهم بهما نابع من هاتين القناعتين.

ولهذا يمكن أن نقول «إن التأويل النحوي الذي يبنى على نظام نثري يفيد فائدة غير مباشرة في تبين الخصائص التي يقوم عليها نظام التعبير في الشعر... وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بين النحوية السطحية أو النثرية والاستعمال النحوي الخاص أو العميق في الشعر»[36].

وحديث عبد القاهر الجرجاني عن الأطلال، بحث في مجال النحو، لأنه بنى تأويلاته على محذوف. «وراح عبد القاهر يتذكّر أبياتاً غير قليلة وردت في ذكر الديار، وتبيّن له أن الشعراء يقصدون بين وقت وآخر إلى نمط من الحذف أريدت الإشارة إلى الديار. هناك إذاً نوع من المفارقة بين أمرين اثنين أحدهما الإشارة من ناحية والثاني هو الحذف أو الغيبة من ناحية أخرى»[37]. وهذا يعني أن عبد القاهر الجرجاني قد نظر «إلى الشعر العربي من جهة النظم أيضا، وتوسّع في هذا نظراً وتطبيقاً فبلغ غاية بعيدة. وينصرف هذا التراث القديم النحوي واللغوي والبلاغي والنقدي إلى جوانب من إمكانات النظام النحوي وطاقاته وهي جوانب أساسية في الدرس الجمالي، وتغيب فيه جوانب أخرى يلتفت إليها علم الجمال الأدبي»[38].

ويجب التمييز بين نحو الشعر ونحو القرآن باعتبارهما نمطين خطابيين متمايزين. «فاللغة العربية أو النحو العربي في القرآن الكريم ليس هو ذلك النحو الذي يستعمله شاعر من الشعراء. ربما يقال إن عبد القاهر لا يقول صراحة إن

لكل شاعر نظاماً نحوياً أو منطقة من المناطق النحوية، ولكن المتأمل في ثنايا الكتاب (دلائل الإعجاز) وتفصيلاته يمكن أن يرى دون مبالغة أن القرآن الكريم بوصفه أكبر كتاب في اللغة العربية أضاف إمكانيات إلى النحو واستحدث طرائق في الربط بين العبارات، وخلق مدلولات للصيغ من أجل الوفاء بأغراض خاصة"[39].

ولهذا الغرض ذاته ألّف أحمد مكي الأنصاري كتاباً بعنوان "نظرية النحو القرآني" وقد اعتمد المؤلف "النص القرآني أساساً لكل تقعيد... واستعرض القواعد النحوية كلها من أولها إلى آخرها... وعرضها على النصوص القرآنية، فما وافق منها القرآن اعتمدناه، بعد أن كان الأمر على العكس من ذلك في النحو المألوف، حيث كانت القاعدة النحوية توضح أولاً استنباطا من الشعر العربي في الغالب الكثير، ثم يأتي القرآن بعد ذلك المرتبة الثانية والثالثة، أو ما وراء ذلك من المراتب، لأنهم كانوا يقدمون كلام العرب الأقحاح على أي نص آخر"[40].

كما حدّد أحمد مكي الأنصاري الإطار العام لنظريته بدقة لأن "القرآن الكريم وهو أوثق مصدر في الوجود فينبغي أن يكون المصدر الأول للتقعيد... وأما المحور الذي تتركّز عليه هذه النظرية، فهو اصطدام بين القواعد النحوية والآيات القرآنية"[41]. وهذا يعني أن الإطار الذي تتحرّك فيه هذه النظرية هو القواعد النحوية ومواجهتها للآيات القرآنية، فما وافقها عُدَّ قاعدة وما خالفها طرح جانباً.

"وأما المقومات الأساسية فلها جانبان: جانب الاتفاق وجانب الاختلاف. أما جانب الاتفاق بين القواعد النحوية والنصوص القرآنية فهو الغالب الكثير، وهو القسم الأكبر من هذه النظرية، غير أن أمره أيسر لأنه موضع اتفاق بين الجميع.

وأما جانب الاختلاف بين القواعد النحوية والنصوص القرآنية فهو موضع الثقل والتركيز في هذه النظرية، وله مظاهر متعدّدة تنحصر في الظواهر الآتية: ظاهرة المعارضة الصريحة، وظاهرة المعارضة الخفية وظاهرة التأويل"[42].

وقد أعطى أحمد مكي الأنصاري أمثلة دقيقة ومفصلة عن هذين الجانبين

مميزاً بين القاعدة المعيارية باعتبارها آلية صورية مأخوذة من الكلام البشري (الشعر العربي القديم) وخاصية الكلام الإلهي (القرآن الكريم) وتعابيره المميزة. وقد بيّن من خلال ذلك الفارق بين المعيار - القاعدة والنص القرآني.

وإن انتقلنا إلى قضية النحو، في المجال الأدبي نلاحظ أن النحو يقوم بضبط الكلام وتحديد معانيه ولكي يتحقّق ذلك يتعيّن امتلاك كل من الناص والقارئ لنفس المفاهيم النحوية وأبعادها التعبيرية، كالحذف، والتقديم والتأخير والفصل والوصل. وهذا لكي تتمّ الفائدة ويحصل التفاهم.
من هذا المنظور يمكن أن نتساءل ما فائدة تأسيس نحو للنص؟

إن "معرفة النحو ضرورية لفهم النص"[43]. وهذا يعني أنه إذا أريد للنص أن يكون مفهوماً، فإنه يتعيّن على القارئ أن يكون على علم بقواعد النحو لكي يستطيع فهم التحولات الزمنية أو تغير الضمير أو التمظهرات الجديدة لصيغ التلفظ. وهذه القضايا وغيرها كثير مهمة جداً. وملاحظة "زولكيفسكي" هذه مفيدة أيضاً بالنسبة لمنتج النص، إذ إن المعرفة الجيدة للقواعد النحوية تضمن لنصه سيولة في التداول والتنقل. وهو ما يمكن أن نسمّيه نحو المتخاطبين Grammaire des protagonistes.

وإذا كان النص محكم البناء، من وجهة النظر النحوية، فإنه يستطيع القيام بكل وظائفه الطبيعية والتعبيرية، لأن النص باعتباره إنجازاً لغوياً، فإنه يحدّد العلاقات بين النحو ومعانيه المرجعية، كما يقترح "س. غرينفيلد S. Greenfield"[44]. بهذا المعنى فإن النحو يساعد على تحديد وحدات الخطاب بغرض فهمها، وهذه الوحدات هي وحدات معنوية بالدرجة الأولى وتسهم في رسم بنية النص.

هذا النوع من النحو، يسمَّى في النقد المعاصر، "النحو الأصولي Grammaire fondamentale" والذي يعني "بناء نمط من الخطابات التي تتطوّر داخل النص"[45]. أي أن هذا النحو الأساسي يمكن اعتباره نحواً للجمل أو المقولات النحوية التي يتطوّر ضمنها النص وتتيح لنا "إمكانية مفصلة لغة وصفية"[46]. خاصة بالعلاقات النحوية المتواجدة في النص.

هذه المقولات النحوية صاغتها "جوليا كريستيفا" شكلياً في نماذج إبستيمولوجية في أبحاثها الأولى التي نشرتها في مجلة "تال كال Tel Quel" ثم جمعتها بعد ذلك في كتابها "سيميوتيكي: أبحاث..." وقد اعتمدت على المفاهيم السميائية والعلاقات الرياضية للغة. "ويعود الفضل إلى جوليا كريستيفا" في كتابها "سيميوتيكي: أبحاث..." في بناء كامل لنماذج إبستيمولوجية في هذا المجال من الدراسة التي اقترحتها السيميائيات"[47].

وتيبولوجيا النماذج التي اقترحتها جوليا كريستيفا، تتّكئ على الإنجازات التي تمّت في حقل السيميائيات متجاوزة بذلك الدراسة المقطعية التي تفتّت النص وتحجمه، والمقاطع والوحدات النصية ونحو الجملة مقترحة في الوقت ذاته نماذج إبستيمولوجية تساعد على استخراج خصوصيات بنية النص.

وينظر كل من تودوروف وغريماس إلى النموذج النحوي باعتباره نموذجاً إبستيمولوجياً يمكن تطبيقه على اللغات الطبيعية واتخاذه أداة لتحليل النص. "وبالنسبة لتودوروف وغريماس فإن النحوية la grammaticalité تبقى النموذج الإبستيمولوجي والمنهجي الأساسي"[48]. ونجد أن الكتاب الأكثر تمثيلاً لهذا الاتجاه هو كتاب تودوروف "أجرومية الديكاميرون Grammaire du Décaméron" والذي يتّخذ من النموذج النحوي أداة منهجية لتحليل حكايات "الديكاميرون" لبوكاتشيو. وقد استخرج تودوروف الخصوصيات الأساسية للنص ومفاصله الكبرى اعتماداً على النحو.

من هذا المنظور، فإن النحو باعتباره أداة لإنتاج النماذج النحوية والمنهجية يتّخذ صفة علم للنص. وهذه الصفة توفّر للدارس الأدوات العلمية لتحليل النصوص. وبطبيعة الحال، فإن "يانس إيهوي Jens Ihwe" يقدّم ملاحظة مفادها أن "أنحاء (جمع نحو) النصوص لنمط خطابي هي مقدمات لعلم الأدب"[49]. وملاحظة "إيهوي" هذه تقرّب بين مفهوم النحوية ومفهوم النظرية، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، ويرى أن النحو بمفهومه المعاصر يمكن أن يساهم في بناء علم (نظرية) الأدب. وهذا يعني أن النحو نشاط علمي مهمّ لدراسة النص. وقد عرف النقد العربي هذه الظاهرة تحت اسم "النقد اللغوي" الذي اضطلع به

تحويون ولغويون.

هذه الملاحظة، تفترض أن النحو، إذا طبق بطريقة علمية على النص، فإنه يمكن أن يتحوّل إلى نظام شكلي افتراضي يمكن تطبيقه على كل أنواع النصوص. ولأن نظرية النحو باعتبارها أداة منهجية قابلة للتطبيق على كل النصوص وحصر جميع مستوياته، فهي تهدف إلى تحليل اشتغال النص و "إعداد النماذج الشكلية" [50]. هذه النماذج، هي في الحقيقة، أنظمة للتحليل وأدوات منهجية ذات توجه علمي ذي طابع لغوي ونحوي.

لا يمكن لنظرية النحو أن تمارس نشاطها بفعالية إلاّ إذا كانت النصوص التي تتعامل معها "نصوصاً نحوية" (أو نصوص النحو) **Textes de la grammaire** كما يقول "فان دايك"، أي لانتظامها - على المستوى النحوي - لا يجب أن يعيق الأنظمة اللغوية القاعدية. وبهذا المفهوم، فإن النصوص النحوية تمنح إمكانية استثمار القدرة اللغوية لكل منتمٍ إلى اللغة الأم **Native speaker** [51] وهذا بغرض إنتاج أو تحليل عدد لامنتهٍ من النصوص. وهذا النحو ينتمي إلى نظرية الإنجاز الأدبية.

ويرى "كبيدي فارغا **A. Kibédi Varga**" أن "كل نص له طابع إنجازي" [52]. أي أن كل نص يتولّد من نظام يولد بدوره مجموعة أخرى من النصوص وأنه (أي النص) إنجاز يمكن أن يقدّم إمكانيات تعبيرية كثيرة في لغة معينة.

وإذا انطلقنا من الفكرة التي مفادها أن كل نص هو إنجاز (بالمفهوم التوليدي)، يجب أن نسلّم أن لكل نص نحوه الخاص. وهذا منطقي، لأن لكل نص تركيبه النحوي والصرفي وهو ما يسمح بإيجاد تركيبة لغوية جديدة لم تكن معروفة. وهذا النحو الخاص بكل نص يعطيه وحدته وتماسكه التركيبي على مستوى البنية السطحية.

وحسب غريماس، فإن وحدة كل نص "هي ما يشكّل، وحده، عالماً خاصاً به، ويفترض ضرورة بناء نحو خاص بكل نص، ولكن حقيقة كل نص هي قدرته على التعريف بكيفية إنتاج وقراءة كل نص" [53]. ولا يعني هذا أننا

يجب أن نعامل النحو كمنظومة من القواعد المعيارية والأدوات الإجرائية وتطبيقها بطريقة آلية على كل النصوص، لأن كل نص لا يستعمل اللغة المشتركة (المتواضع عليها) ولكن توظيفها يخضع لشروط جد خاصة تؤدّي في النهاية إلى نظام لغوي مخصوص مستقل، نسبياً، عن اللغة العادية. وهذه الفكرة تؤكّد على خصوصية النص الأدبي كإنجاز داخل النظام اللغوي من جهة، وتقييم درجة العدول بين اللغة الشعرية ولغة التخاطب اليومي من جهة ثانية. وهو ما يؤكد لنا أن كل نص هو إنجاز يتميّز بنحوه الخاص الذي يخضع، نسبياً، لنحو اللغة المرجعية.

ومن وجهة نظر النحو التحويلي، فإن النحو الخاص بكل نص يفترض نحواً خاصاً بكل طرف من أطراف التخاطب أي الكاتب/الناص والقارئ المتلقي. وهذا النحو لا يشترط أن يكون متماثلاً بالنسبة لكل طرف من أطراف التواصل. وقد لاحظت "جوليا كريستيفا" وجود "اشتغال لغوي خاص بالمرسل وآخر خاص بالمتلقي باعتبارهما ذاتين تتموقعان في طرفي السلسلة التواصلية والتي لها خصائص ذاتية"(54). ومطلوب من كل واحد أن يقوم بعملية تفكيك للشفرة التي تحملها الرسالة انطلاقاً من نحوه الخاص وموقفه منه.

وهذه الفرضيات ناقشها رومان ياكبسون بعمق حيث فرق بدقة بين هذين النوعين من النحو. وهذا موضوع أثير بالنسبة للسانيات. وقد حلّل "يوري لوتمان" فكرة ياكبسون قائلاً: "لقد عرفنا، من خلال اللسانيات، فرضية ياكبسون حول التفريق بين قواعد تركيب النحو (نحو المتكلم ونحو المحلل (المتلقي))، واستعمال كل من المرسل والمتلقي لشفرة مشتركة... وحدها الرسالة التي هي جديدة"(55).

وحسب رومان ياكبسون، فإن النحو يكون شفرة مشتركة أو نظاماً شكلياً يمكن أن يولد عدداً لامنتهياً من الرسائل وكل ذات توظفه بكيفيتها الخاصة. ولكنه لا ينفي، في الوقت ذاته، ضرورة إيجاد نقاط تلاقٍ بين طرفي السلسلة التواصلية (المرسل/المتلقي). في ميدان تحليل النصوص يجب أن يكون التفريق واضحاً بين نحو النص الإبداعي ونحو النص النقدي (الميتالغة) للتمكن من

التمييز بين نصين وعدم دمجهما. وهذا التمييز يتطلّب تعريف اللغة الإبداعية واللغة النقدية، وحدود كل منهما ووظائفهما والعلاقات التي توجد بينهما أيضاً.

من هنا تصبح فكرة تأسيس نحو للنص grammaire textuelle ضرورية تتجاوز التحليل المقطعي للجملة وتوسع حقل نشاطها ليشمل مجموع النصوص. وهذا يعني أن الدارس لا يكتفي بالتحليل النحوي للجمل المكونة للنص وتتبع تركيبها جملة جملة، ولكنه يتعيّن عليه تعيين العلاقات بين الجمل ورصد المقولات النحوية المتواترة لمحاصرة معنى النص أو تركيب المعنى النصي من خلال مجموع الجمل.

إن نحو النص لا يمكن أن يستغني عن المنهج التحويلي والنحو التوليدي، وحسب "فان دايك"، وهذا النوع من النحو يتّخذ من نحو الجملة نموذجاً تحويلياً ومن ثمة يتوسّع ليشمل البنيات العظمى للنص. يقول فان دايك "يجب البحث، خاصة، عن القواعد (التحولات) لربط البنيات العظمى Macro-structure بالبنيات الجملية للنص"[56].

وإذا أريد لهذا النحو أن يكون أساسياً يجب أن لا يتوقف عند حدود نصوص لغة معينة وثقافة مخصوصة، ولا عند نصوص جنس أدبي محدّد، ولكنه يجب أن يكون قابلاً للتطبيق على كل أنماط النصوص وفي مختلف الثقافات. "ولكن إذا قبلنا بوجود نحو شامل، فإننا لا يجب أن نتقيد بلغات محدودة. وهذه إحدى المهام الأساسية لنظرية الأدب وعلم النص الذي يطمح "إلى بناء نحو محدّد"[57] للنصوص يختصّ بصورة قطعية بكل النصوص النحوية المتعلقة بلغة معينة مع توصيفها بنيوياً"[58]. وبعد ذلك يتمّ سحب هذا النحو إلى النصوص الثقافية والخطابات غير الأدبية مع مراعاة الخصوصية الثقافية لكل نمط خطابي.

الهوامش

(1) نهاد الموسى: نظرية النحو العربي، ص 47.
(2) م. س، ص 48.
(3) عفت الشرقاوي: بلاغة العطف في القرآن الكريم، ص 51.
(4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 67.
(5) م. س، ص 36.
(6) م. س، ص 66 - 67.
(7) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 112.
(8) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 125.
(9) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 372.
(10) عفت الشرقاوي: بلاغة العطف في القرآن الكريم، ص 23.
(11) مصطفى ناصف: "النحو والشعر"، ص 35.
(12) نهاد الموسى: نظرية النحو العربي، ص 25.
(13) تمام حسان: العربية معناها ومبناها، ص 187.
(14) م. س، ص 207.
(15) م. س، ص 185.
(16) تمام حسان: العربية معناها ومبناها، ص 188.
(17) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 384.
(18) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 123.
(19) حسين عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 367.
(20) تمام حسان: العربية معناها ومبناها، ص 233.
(21) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 71.
(22) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص383.
(23) عفت الشرقاوي: بلاغة العطف في القرآن الكريم، ص 17.
(24) نهاد الموسى: نظرية النحو العربي، ص 65.
(25) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 145.
(26) عفت الشرقاوي: بلاغة العطف...، ص 22.
(27) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 82.
(28) م. س، ص 84.
(29) D. Slakta: Sémiologie et grammaire de texte, Thèse, p. 10.
(30) Ibid., p. 139.
(31) D. Slakta: Sémiologie et grammaire de texte, Thèse, p, 15.
(32) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 87.

(33) م. س، ص 84.

(34) (35) مصطفى ناصف: "النحو والشعر"، ص 36.

(36) (37) م. س، ص 38 - 37.

(38) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 124 - 125.

(39) مصطفى ناصف: النحو والشعر، ص 36.

(40) أحمد مكي الأنصاري: نظرية النحو القرآني، ص 14.

(41) (42) م. س، ص 50 - 51.

(43) S. Zolkiewsky: "Poétique de la composition", p. 210.

(44) S. Greenfield: "Grammar and meaning in poetry", p. 383.

(45) (46) Ch. Bouazis: "Théorie de l'écriture et sémiotique narrative", p. 305.

(47) Ch. Bouazis: "Théorie de l'écriture et sémiotique narrative", p. 307.

(48) M. Zéraffa: "Poétique de l'écriture", p. 350.

(49) (50) Jens Irwe: "Grammaire du texte...", p. 75.

(51) T.A. Van Dijk: "On the foundations of poetics", p. 9.

(52) A. Kibédi Varga: "Entre linguistique et poétique", p. 122.

(53) A.J. Greimas: Manpassant: La sémiotique du texte, p. 9.

(54) J. Kristeva: Le texte du roman, p. 41.

(55) Y. Lotman: Structure du texte artistique, p 56.

(56) T.A. Van Dijk: "Modes génératifs...", p. 86.

(57) T. Todorov: Poétique de la pose, p. 47.

(58) T.A. Van Dijk: "Modes génératifs...", p. 86.

I - النص الظاهر

ميّز علماء النص بين مستويين من مستويات النص: المستوى الظاهري (أو الظواهري)، وهو ما يطابق في النحو التوليدي المستوى السطحي، ومستوى تولد المعنى وتناسله ومساراته عبر طبقات المعنى، وهو ما يطلق عليه النحو التوليدي المستوى العميق للبنية. هذان المستويان، هما في الحقيقة، متكاملان، وأن الفصل بينهما لا يتمّ عملياً إلاّ لأغراض منهجية، ويمكن تشبيهها بالدال والمدلول الذين لا انفصام بينهما إذ تستحيل دراسة عنصر دون الآخر إلاّ إذا كان ذلك مجرد افتراض.

وقد أسمت جوليا كريستيفا هذين المستويين بالنص الظاهر Phéno-texte وهو ما يقابل المستوى السطحي للبنية وأطلقت على المستوى الثاني اسم النص - المولد Géno-texte وهذان المفهومان استعارتهما جوليا كريستيفا من الرياضيات الروسية - عند غلادسكي Gladski - خاصة. ويساعد هذان المفهومان على الصياغة الشكلية للنصوص والتعامل معها باعتبارها أنظمة منطقية شكلية.

ويوضح أنور المرتجي هذين المفهومين عند جوليا كريستيفا حيث يقول: "عند دراستها للنص، تميّز كريستيفا داخله بين مستويين: هناك النص الظاهر Phéno-texte والنص المولد Phéno-texte إن النص الظاهر، هو التمظهر اللغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال التواصلية. إنه موضوع المناهج السيميائية"[1].

وهذه الملاحظة مهمة من الناحية الإجرائية لأن النص الظاهر هو المجال التي تتمّ فيه العمليات اللسانية والتركيبية والمنطقية. وهذا المستوى من الدراسة يتناول المظهر اللغوي ومختلف تجلياته. ولا يتمّ الفصل بين هذين المفهومين إلاّ لأغراض منهجية إجرائية أما "ج. د. فارسي" فإنه يرى في هذا الزوج المفهومي تكاملاً تاماً وأن الحديث عن أحدهما يعني بالضرورة الحديث عن الثاني، وهذا

ما يقتضيه البحث العلمي السليم، ومع ذلك يجب "التفريق بين النص المرَّهن Actualisé وصيرورة تولده. والفروق بينهما عديدة كما يحلو لجوليا كريستيفا أن تشدِّد على ذلك مثل: مساحة/ حجم، خطية/ لامركزية، محور/ منطقة، بنية/ انبثاق... والنص - الظاهر والنص - المولد هما في الحقيقة متكاملان: فالنص الظاهر يتولّد من النص المولد، وهذا الأخير لا يمكن إدراكه إلاّ عبر النص الظاهر الذي يترجمه (ويخونه)"[2]. وهذا ما يؤكد العلاقة المتينة بين المفهومين وتلازمهما في الحضور والغياب والحديث عن أحدهما يحيل ضمناً أو صراحة إلى الثاني.

انطلاقاً من فكرة جوليا كريستيفا ترى "مارتين دوكارولي" في رسالتها أن هذين المفهومين هما ترجمة لمفهومي البنية والدلالة، حيث تمثّل البنية المظهر اللغوي/ الشكلي، وتمثّل الدلالة معنى هذه التشكيلات اللغوية. "والنص باعتباره معنى فهو يتكوّن من النص المولد. والنص باعتباره بنية جامدة، منتهية، وهو النص الظاهر"[3]. وهذا يعني أن المفهومين يشتغلان في انسجام تام.

ولكي تتمّ عملية تحليل النص الأدبي تشدِّد جوليا كريستيفا على مستويين: "مستوى توليد النص الذي يطابق مفهوم الإنجاز Compétence في النحو التوليدي والمستوى الظاهري الذي يطابق مفهوم المقدرة Performance في النحو التوليدي أيضاً"[4]. إن إمكانيات تأويل الإنجاز (النص المولد) غير محدودة وتمنح مجالاً واسعاً للمعاينة والتحليل. والتجريد لمقولاتها الأساسية يسمح بتفكيك التركيبة اللغوية وبالتالي الكشف عن معناها ودلالاتها المتنوعة.

ونطرح الآن السؤال التالي، ما هو النص الظاهر؟ يعرفه أ. دوكرو وت. تودوروف بأنه عمل التدليل signifiance الذي يتمظهر في الدلالة المبنية التي تشتغل كشاشة خافية"[5]. هذا التعريف يعني أن النص يعامل كظاهرة لغوية لها خصوصياتها الذاتية. وهذه الظاهرة ترتبط بجدلية - لا يمكن تجاوزها - هي الاعتراف به كموضوع له خصوصيته، ومن جهة أخرى يقوم باقتراح أو برمجة دلالاته؛ وكذا اندماجه ضمن نظام لغوي معين.

إن النص الظاهر (الإنجاز) يمكن القبض عليه من خلال منطق نصي خاص

يأخذ بعين الاعتبار تواتر السيمات والكلاسيمات (السيمات السياقية)، أي بواسطة نظرية علمية ومنهجية تجريبية. "إن المنطق النصي **Logique textuelle** هو منطق يكون قطباه البارزين مجال نظرية المجموعات وهي القادرة على صياغتهما شكلياً واعتبار اشتغالهما كتعبير يشبه الجناس، وهذا المنطق يخالف الممنوعات الكلاسيكية دون إلغائها والذي يتجاوزها في جمعها دون تركيب من خلال نفي دون فصل"[6]. وهذا يعني أن المنطق النصي يختلف عن المقولات المنطقية الأرسطية التي ترفض كل أشكال التناقض وتقرّ بالثالث المرفوع **le tiers exclu**؛ خصوصيته تأتي من كونه يستطيع أن يجمع المتناقضات ويوالف بينهما، كما أنه يجمع بين المنفصلين ويفصل بين المتصلين. ويستمدّ هذا المنطق مقولاته التحليلية ونظمه الاستدلالية من اللسانيات والسيميائيات.

والنص باعتباره ظاهرة لغوية يشكّل جزءاً من النظام اللغوي الذي ولده، ومن هنا يمكن أن نعامله على أساس أنه منتوج سيميائي هدفه التعبير عن معنى. من هنا نقرّ أن النص هو عبارة عن علامة يمكن تحليلها بالأدوات السيميائية. ويقول رولان بارت "إن الظاهرة اللغوية، كما تتجلّى من خلال الملفوظ، ووصفها الفونولوجي (الصوتي) والبنيوي والدلالي تشكّل جزءاً من نظرية العلامات والتواصل"[7]. وبالتالي فإن النص يقدّم نفسه باعتباره ظاهرة لغوية في الدرجة الأولى ولهذا يتعيّن معالجته وتحليله في إطار نظرية التواصل. وهنا يجب الأخذ بعين الاعتبار كل ظروف وعناصر الموقف التواصلي والملابسات التي تحيط بالفعل التواصلي.

وفي هذا السياق يلاحظ لطفي عبد البديع أن التحليل الظواهري للدلالة وللخطاب يكشف عن عدد كبير من العلامات حيث تتلقّى كل عناصر الخطاب في وحدة كبيرة تضمّ المرسل والمتلقي[8]. إن هذه الفكرة تؤكد على "ظواهرية" النص (النص الظاهر) من جهة، ومن جهة ثانية تعطينا صورة عن كيفية تمظهره واحتوائه لكل عناصر المقام التواصلي من مرسل ومتلقي ورسالة وسياق سوسيو - تاريخي وشفرات ورموز ثقافية، إلى غير ذلك. وما يجمع هذه العناصر كلها هو هذا المظهر اللغوي المكون من مجموعة من العلامات اللغوية التي تتفاعل

فيما بينها عن طريق علاقات معنوية أو عن طريق دلائل لغوية مثل الفصل والوصل والعطف والحذف وغيرها من الوسائل التقنية.

والفلسفة العربية، حسب رولان بارت، تنظر إلى النص باعتباره جسماً، أي جسد حقيقي corps certain أي معطى وجودي ظواهري بالدرجة الأولى لهذا يقول: "الجسد الحقيقي هو نص النحويين والنقاد والمفسرين وفقهاء اللغة، إنه (النص الظاهر)"[9]. وأعتقد أن فهم بارت بعيد كل البعد عن الفهم الصحيح لعلم الكلام (الفلسفة وعلم الأصول) الذي ميّز تمييزاً قاطعاً بين مفهوم "النص" ومفهوم "الظاهر" وقد دار حولهما جدل كبير. إضافة إلى أن مفهوم الظاهر عند المفسرين قد اتخذ منهجاً له رؤيته وموقفه من اللغة ومن تفسير النصوص القرآنية وقد سمّي بالمذهب الظاهري الذي تزعمه ابن حزم الأندلسي.

والنص الذي شبّهه بارت بالجسم يجب أن يكون له شكل الجسم كما وصفته الفيزيولوجيا وعلم التشريح. وقبل بارت بكثير، كان أرسطو قد شبّه النص المتناسق البنية "بالحيوان الجميل" le bel animal الذي له بداية ووسط ونهاية[10]. وفي نفس السياق يرى رولان بارت أن "النص" له شكل الإنسان، إنه صورة، جناس مقلوب للجسم... ولذة النص لا يمكن حصرها في مجرد اشتغالها النحوي (النص الظاهر)"[11].

إن بارت يطرح هنا فكرة أساسية هي أن لذّة النص تتجاوز المظهر اللغوي الخارجي، وربما تأتي من شكله الجميل وتناسقه البنيوي، وهي عناصر تعتبر ثانوية بالمقارنة مع دلالة العلامات.

ويقرّر بارت أن النص مجاز أو صورة وهذا يعني أنه يتمفصل في نظام ثقافي كما تتمفصل العلامة وتشتغل سيميائياً ضمن منظومة نظرية التواصل. ومن هنا تبرز الوظيفة الجمالية للنص وبالتالي لا يمكن حصرها في مستوى واحد من مستويات النص، وبالذات في المستوى الظواهري والنحوي، وهذا يعني أن الوظيفة النحوية غير كافية لوحدها لإثارة لذّة القارئ. فالمظهر اللغوي للنص هو، في الحقيقة، معبر لدواخله، وبرمجة للمسارات التي تعبر من خلالها الدلالة.

إن دراسة النص الظاهر لا يمكن أن تستثني دراسة وظيفته، باعتباره معبراً

للولوج إلى عالم الدلالة، والكيفية التي تتمظهر بها هذه الدلالة من خلاله. "إن معنى النص يقال ويرسل (النص الظاهر المبني) يتكلم ويمثّل هذا الفعل الثوري الذي تقوم به الدلالة المستمرة، شرط أن نجد لها مقابلاً على مسرح الحقيقة الاجتماعية"[12]. أي أن النص باعتباره ظاهراً وبنية يجب أن يحيل بالضرورة إلى البناء الاجتماعي والحقائق التاريخية المصاحبة لذلك، كما أنه يساهم في الوقت ذاته في تشكيل هذا الواقع. وكثيرة هي الدراسات، وخاصة سوسيولوجيا الأدب، التي ربطت بين أنساق العمل الأدبي ومثيلاتها في المجتمع. مثلما فعل لوكاتش ومن بعده غولدمان ومن جاء بعدهما. ولكن هذا الربط لا يجب أن يتمّ بطريقة آلية ملغية لخصوصية أي كل حقل من حقول المعرفة.

وترفع جوليا كريستيفا هذه الفكرة إلى مستوى فلسفي أعلى عندما تقول: "النص ليس ظاهرة لغوية، وبطريقة أخرى فهو ليس دلالة مبنية تتمظهر من خلال متن لغوي يعامل كأنه بنية مسطّحة. إنه توَلّده: تولد يتجلّى في هذه "الظاهرة" اللغوية، هذا النص الظاهر الذي هو النص المطبوع، والذي لا نراه إلاّ إذا صعدنا في اتجاه عمودي عبر تكوّن (Genèse:1 مقولاته اللغوية، و2) نمط فعل الدّال"[13].

وبالنسبة للسيميائيات الأدبية فإن النص، هو قبل كل شيء بنية (تركيبة) من العلامات اللغوية، وهو "الحاوي الشكلي" حسب رولان بارت، وهذه البنية، هي في الوقت ذاته دالة. إن نظم العلامات هو دون شك مؤشر على فعل بناء واشتغال بأدوات لها خصوصية معينة وقدرة على التشكل باستمرار وتوليد الدلالات دون توقف. والنص الظاهر يقوم باحتواء العلامات وتأطيرها. وفي هذا السياق يقول رولان بارت: "في السيميائيات الأدبية المحضة، يعتبر النص، بطريقة ما، الحاوي الشكلي englobant formel للظواهر اللغوية"[14]. ويجب أن نلاحظ أن هذا "الحاوي الشكلي" لا يجب أن يسقط من حسابه آلية اشتغال عناصره وتفاعلها داخلياً، وإلاّ تحوّل إلى فضاء يجمع عناصر غير متجانسة hétérogènes والتي لا تولد أية دلالة ولا تقترح أي معنى، ولا تعرض أي برنامج دلالي.

إن مفهوم بارت لهذا الحاوي/البنية أو الإطار يقترب في وظيفته من مفهوم الكتابة وخاصة كما تتجلّى عند "جاك ديريدا" في كتابه "في علم الكتابة"، إذ يرى أن وظيفته تتمثّل في تثبيت العلامات اللغوية في فضاء محدّد لتعطيها بذلك دلالة مخصوصة (خاصية النظم). وعلى هذا يكون "النص الظاهر" "المساحة الظاهرية للعمل الأدبي، إنه نسيج الكلمات المستخدمة في العمل والمرتبة بطريقة بحيث تفرض معنى قاراً ووحيداً قدر الإمكان"[15]. وبهذا يمكن فهم مفهوم "النص الظاهر" بأنه مساحة ظواهرية محسوسة ندركها بحاسة البصر، وكمعطى أولي، ويشبه في تشكيله النسيج المتشكل من رموز تشكيلية يهدف إلى تثبيت fixer معنى معين والعمل على إقراره وإعلانه كمعنى وحيد.

إن ترتيب هذه العلامات اللغوية داخل هذا الإطار الشكلي يعمل على تعالقها ويمدّ بينها أواصر معنوية وتشكيلية حتى تظهر في شكل وحدة، أي اعتبار "النص الظاهر" بناء بالدرجة الأولى (وهنا يجب أن نفرّق بين البنية التي تتعلق بالعلاقات بين الأجزاء والبناء باعتباره المظهر (أو الشكل) الخارجي. ومن هنا "يكون المكتوب l'écrit في شكل تناسق داخلي وتقدم العلامات في صيغة موحدة ومشتركة رغم تنوعها واختلافها، والتي تنفَلِت عن شعور القانون المحايث، لأنها في الوقت ذاته تحتوي على منطق نصي Ratio textus، مبدأ خفي يشكّل وحدتها ضمن تعدديتها العلامية المادية التي تبدو جلية"[16]. وهذا المنطق النصي يتقاطع ويتجاوز المنطق الأرسطي ليتأسس كنظام سيميائي متفرد، هو نظام النص.

الهوامش

(1) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 55.

(2) G.D. farcy: Lexique de la critique, p. 52.

(3) M. de Karoly: L'idée du texte chez Paul Valéry, thèse, p. 67.

(4) J. Kristeva: Le texte du roman, p. 69.

(5) (6) O. ducrot, T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique..., p. 447.

(7) R. Barthes: "Thérie du texte", p. 1015.

(8) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ص 52.

(9) Op. Cit., p. 29.

(10) Aritote: Poétique [1450 b - 1451 a], p. 40.

(11) R. Barthes: Le plaisir du texte, p. 30.

(12) J. Kristeva: Sémiotiké: recherches..., p. 11.

(13) J. Kristeva: Sémiotiké: recherches..., p. 11.

(14) (15) R. Barthes: "Théorie du texte", p. 1014-1013.

(16) E. Barbotin: "Présupposés et requêtes de l'acte de lire", p. 119.

II - النص المولد

إذا كان النص الظاهر Phéno-texte يمثّل المستوى السطحي للنص، أي النص باعتباره مظهراً لغوياً بالدرجة الأولى، فإن النص المولد Géno-texte يكون المستوى العميق للنص: إنه تكوّن المعنى عبر الشبكة اللغوية. وتكون دراسة النص المولد هي وصف (أو تحليل) للمسارات التوليدية الخاصة بالنص. ويمكّننا هذا المفهوم (وهو المستوى العميق للنص) من دراسة تمفصلات المعنى الذي يقترحه النص ويحدّد مراكز الثقل فيه، أي مولدات générateurs المعنى كما تقول جوليا كريستيفا. ويمكننا ملاحظة صيرورة الدلالة المتواصلة signifiance (أي عمل الدلالة كما يعرّفها جاك لاكان) ومتابعة تطورها في النص وهو يقارب نهايته.

وتعريف هذا المفهوم في السيميائيات الحديثة، يعرضه أحد الباحثين بقوله: "أما في النص المولد فيتعلّق الأمر بالعمليات المنطقية التي تفسّر السيرورة التي تقطعها الاندلالية (شبيه بعمل فرويد في تأويل الأحلام) إنه مجال المكبوتات والمكان الذي توجد فيه الدلائل مستثمرة من طرف الدوافع، باعتباره موضع البنية العميقة"[1]. وتعرّفه "مارتين دو كارولي" بقولها: "النص بما هو معنى هو ما يكون النص المولد"[2].

نستنتج من خلال هذين التعريفين أن النص المولد، كمفهوم إجرائي يتجاوز المظهر النسقي/الظاهري للنص إلى المستوى العميق فيه. وبعد هذين التعريفين للنص المولد، هل يمكن أن نعطي تعريفاً آخر؟

إن "جوليا كريستيفا" التي كانت هي الأصل في اختراع هذين المفهومين اللذين أخذتهما عن الرياضيات الروسية وأخضعتهما للنظر الفلسفي، تقدّم التعريف التالي: "ما نسمّيه النص المولد هو مستوى من التجريد لاشتغال اللغة بعيداً عن تكرار البنيات الجملية، سابقاً عليها ومتجاوزاً لها، مكوناً منها مركباً"[3]. وهذا يعني، أن اشتغال الدال وهو يصوغ اللغة، لا يمكن تقليصه إلى

مجرد كلام يتجلّى في التواصل الذي يقال عنه العادي (بالنظر إلى كلياته وقوانين تركيبه).

وبهذا يكون النص المولّد هو المستوى التجريدي للنص، أي ما هو بداخله، والذي لا يمكن إدراكه إلاّ عن طريق النص الظاهر. وهو الذي يقوم بالصياغة النموذجية للمعنى ويوجّهه أو يضبطه، وهو في الوقت نفسه غير جلي. أما المستوى المحسوس فهو النص الظاهر، وهو المساحة الظواهرية المنسوجة من العلامات اللغوية.

إن النص المولد لا يعمل بنفس طريقة عمل الجمل البسيطة، وصيغة إنتاج المعنى في النص تختلف كلية عن صيغة إنتاج المعنى في الجملة. وبهذا فهو يتجاوز خصائص الجملة ليتشكّل كبنية مستقلة نسبياً عن مجموع الجمل المكونة له، ويعمل على إعادة بنائها بآلياته الخاصة.

واشتغال هذا المستوى التجريدي له دلالة، إنه يتكوّن من اللغة، انطلاقاً من مستوى معين، ولكنه يحاول في الوقت نفسه أن يرسم مسافة بين النص والكلام باعتباره معطى أولي في تحليل الخطاب.

إن النص المولد لا يمكن القبض عليه بواسطة المنطق النصي ratio textus الذي هو منطق الفن الذي يتجاوز المنطق الأرسطي، لأن مهمة هذا المنطق هي الدراسة الدقيقة للعلاقات الداخلية للنص اعتماداً على مبادئ توليد المعنى وآلياتها انطلاقاً من النص ذاته وفي الوقت ذاته محاولة الإبقاء على خصوصية النص.

ويختلف النص المولد عن النص الظاهر بالإمكانات التعبيرية وقواعد بنائها (الاستراتيجيات التعبيرية) لكل منها، والأول هو نظرياً لانهائي أما الثاني فهو محدود. "إن النص المولد هو سيرورة توليد لانهائية. هو تبديل وتنويع للعناصر الخلافية الموجودة قبل المعنى، ولا يمكن أن يتكئ على ذات هي دائما ذات المعنى"[(4)]. وهذه الفكرة تلتقي مع الخطوط العريضة لفكر النحو التوليدي: قواعد التوليد والبنيات اللغوية المسخرة لهذا الهدف: محدودية صيغ الخطاب ولانهائية المعاني.

ولكن ما هو نوع هذا المنطق الذي يمكنه أن يضبط سيرورة توليد المعنى

في نص معين؟ من الأكيد أنه ليس المنطق الرياضي ولا منطق "الثالث المرفوع" ولكنه المنطق الفني. إن المنطق الفني، كما رأينا ذلك يختلف عن منطق المادة أو المنطق العلمي الذي يصل إلى نتائج دقيقة انطلاقاً من مقدمات مضبوطة، ذلك لأن "المنطق الشعري هو منطق نوعي خالص، لأن النعوت والصفات لا يمكن قراءتها إلاّ في نظام تراتبي hiérarchique تصنيفي taxinomique"[5]. بينما المنطق العلمي هو منطق كمي يعتمد على الملاحظة وحساب العناصر المتكررة (المتواترة) أي الثابتة والعناصر المتغيرة. ومن هنا نقول، حسب "ب. مادسن"، إن المنطق الفني منطق نوعي بينما المنطق العلمي منطق كمي/ حسابي.

وعجز المنطق "العادي" عن صياغة معنى النص صياغة صورية (وليس صياغة بنايته اللغوية التي يمكن أن تخضع لهذه الصياغة) يعود، جزئياً، إلى طبيعة النص الأدبي ذاتها والتي تتناول العلاقات الإنسانية في تغيراتها وتقلباتها. وهذه العلاقات لا يمكن صورنتها formilisation لأن لها منطقها الخاص، الذي قد يكون المنطق النفسي، ربما. "حيث يوجد عالم كامل، عالم العلاقات الإنسانية، حيث يجد المنطق الصوري نفسه عاجزاً وحيث إننا في الوقت ذاته نجد أنفسنا في حاجة إلى منطق"[6].

من هنا يختلف منطق الفن عن منطق النص، أساساً، عن المنطق العادي؛ لأن عالم الفن له منطقه الخاص المنبثق من قوانينه الداخلية وطبيعته البنيوية. وما يجعل النص لا - منطقياً بالقياس إلى المنطق الديكارتي والرياضي هو طابعه المتغيّر والمتجدّد مع كل قراءة، "لأن مجال الفن ليس هو المنطق الأرسطي، إن النص منفتح باستمرار على الجديد واللامتوقع"[7]. إن منطق النص، بهذا المفهوم، يفارق المنطق العلمي الذي يطمح إلى اليقين وإضفاء نوع من التلاحم المعنوي على خطابه. ومنطق النص ينبثق من قوانين النص الخاصة ولا يمكن أن يكون فعالاً إلاّ بالعودة إلى عناصر خارج - نصية كالجنس الأدبي والإيديولوجيا والإطار الثقافي والسياق السوسيو - ثقافي... وقد لاحظ "أ. ميشال" أن "كل نص يحيل إلى حقيقة مستعملاً لهذا الغرض لغة معينة. هذه اللغة تخضع إذن إلى نوع من التلاحم يعرف تلقائياً في إطار الإيديولوجيا، ومن جهة أخرى يخضع

للمصادفة"[8]. أي لسيرورة تشكله وتغيره باستمرار بدءاً من نواته البدائية.

هذه الحقيقة التي يشير إليها النص هي معناه ذاته، لأنه الهدف الأساسي لكل نص والمتمثل في إنتاج معنى من خلال عدد من علامات اللغة، "هذه المجموعة من العلامات تقول أو تريد أن تقول شيئاً ما، وهكذا تعلن هذه الحقيقة الغامضة والحية التي هي منطق النص، أي معناه، عن نفسها"[9].

والآن نتساءل: ما هو الدور الذي يلعبه مفهوم "النص المولد" في الدراسات النصانية؟ إن النص بما هو مجموعة من العلامات المتلاحمة هدفها إرسال وإنتاج معنى فهو "يقابل السيميائيات بالاشتغال الذي يتواجد خارج المنطق الأرسطي ويشترط بناء آخر وهو بهذا يدفع إلى الأقصى، إلى حدّ المبالغة - خطاب المعرفة المجبر -، وبالتالي، على التسليم أو إعادة اختراع ذاته من جديد"[10]. وهذا يعني أن منطق النص يدخل مقاييس جديدة في حقل منطق المعرفة، لأن "الكلمة الشعرية تتبع منطقاً يتجاوز منطق الخطاب المشفر Codifié"[11]. وذلك لأن الكلمة أدوار ووظائف وتنتقل من الإطار الأداتي الوظيفي (في حقل المعرفة) إلى الإطار الجمالي الشعري.

وفي هذا السياق، فإن "النص المولد يمكن تمثيله كجهاز للتاريخ واللغة والممارسات الدالة التي تكون قابلة للمعرفة"[12]. وكل معرفة فلسفية أو علمية هدفها تحقيق المعنى - أو الفهم - ومحاصرة دلالة النص. وانطلاقاً من تاريخ لغة محدّدة فإننا يمكن أن نعيد بناء المعنى وتاريخيته والأطوار التي مرّت بها اللغة. إن اللغة تحوي بين طياتها سياقاً حضارياً وتاريخياً يرتبط بالملابسات والظروف والتطور الفكري الذي عرفته اللغة والنصوص التي أنتجتها.

الهوامش

(1) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 55.

M. de Karoly: L'idée du texte chez P. Valéry, thése, p. 67. (2)

J. Kristéva: Sémiotiké. Recherches..., p. 221. (3)

J. Kristéva: "Sémanalyse et production du sens", p. 216. (4)

P. Madsen: "Poétique de la contradiction", p. 119. (5)

O. Reboul: La rhétorique, p. 112. (6)

G. Picon: Esthétique de la littérature, p. 84. (7)

A. Michel: "Les textes de l'histoire", p. 89. (8)

A. Michel: "Les textes de l'histoire", p. 89. (9)

J. Kristéva: Sémiotiké. Recherches..., p. 26. (12) (11) (10)

III - علاقة النص الظاهر/النص المولد

يجدر بنا أن نلاحظ منذ البداية أن علاقة الشكل بالمضمون التي راجت في ميدان الدراسات السياقية، وإرجاع مفهومي النص الظاهر/النص المولد إلى ميدانها المتعلق بالممارسة النقدية المعاصرة ينطوي على الكثير من المغالطة. وهذا يعود إلى كون هذا الزوج المصطلحي يعمل في مستوى معين من النص، وهو ما ينطبق على مصطلحي المقدرة والإنجاز في مجال النحو التحويلي.

ويرى "أ. دوكرو" و"ت. تودوروف" أن العلاقة بين مفهومي النص الظاهر والنص المولد كما يلي "النص الظاهر يوجد في النص المولد الذي يفيض عليه من كل الجوانب، والذي يمثّل بالنسبة إليه، ليس غاية، لكن قطيعة وخط مرسوم داخل الجهاز الممكن للغة في وقت محدّد. إنه السيرورة المولدة التي يمكن أن نقول عنها، وربما بطريقة مجازية، أن النص الظاهر هو البقايا"[1].

والعلاقة بين المفهومين تؤكد خاصة نوع العلاقة الشكل/المضمون ويشير إلى أن النص الظاهر هو (الموجود) ضمن النص المولد، وهذا في نظري، إذا انطلقنا من فكرة مفادها أن الظاهرة النصية هي في الواقع تحقيق، وإمكانية من بين الإمكانيات المحتملة التي يمكن أن يقدّمها النظام اللغوي؛ في هذا المستوى يمكن أن نربط هذه العلاقة بالعلاقة اللغوية الموجودة بين لغة الجماعة sociolecte والإنجاز الفردي لهذه اللغة idiolecte، أو بين اللغة والكلام باعتبار أن الأولى كفاية (أو مقدرة) والثانية إنجاز، حسب تعبير النحو التوليدي، وعلى هذا يكون التعريف الذي قدّمه "دوكرو" و"تودوروف" تعريف طوبولوجي، أي وجود المفهومين في فضاء واحد.

ويتناول رولان بارت هذه العلاقة من منظور مغاير. فيرى أن العلاقة بين مفهومي النص الظاهر والنص المولد هي علاقة بناء. وعلى هذا يكون النص المولد "هو مكان بناء structuration النص الظاهر، ويعرض العمليات المنطقية

الخاصة لتكوين الذات المتلفظة. إنه حقل الدلالة التامة"[2]. إن هذا التعريف لا يبتعد، هو الآخر، عن البعد الطوبولوجي (المكان) ولكنه يؤكد في الوقت ذاته على البناء. وهنا نعيد التذكير بالفرق بين مفهومي البنية والبناء، إذ إن الأول (البنية) Structure هو ما يكون خصوصية النص (تركيبه). أما الثاني (البناء) أو ما يسمِّيه عبد الملك مرتاض "البنية (Structuration)" يعني الخصائص البنيوية لمجموعة من النصوص تنتمي إلى إيديولوجيا محدّدة أو جنس أدبي واحد. وبالتالي فإن النص الظاهر يتكوّن عبر النص المولد وفي نفس الوقت يساعد على تشكل الذات المتلفظة. بهذا المعنى، فإن النص المولد يمكن اعتباره سيرورة للعمليات المنطقية وحقلاً للدلالة في مختلف تجلياتها.

إن هذه العلاقة الدلالية يمكن أن نصفها بعلاقة الدال بالمدلول، ولكن في مستوى آخر من التحليل، إنها علاقة تفاعل وتعالق باعتبار أن النص المولد لا يمكنه أن يتوالد ولا يمكن أن يشتغل إلاّ من خلال - وبواسطة - النص الظاهر، إنه مكان التولد والفضاء الذي "تقرأ" فيه الدلالة. ولكن ما يمكن أن يلاحظ على ثنائية الدّال/المدلول، هو أن الأول مفهوم أو صورة تشكيلية، في حين أن الثاني (المدلول) هو الشيء (أو الفكرة) موضوع التعبير، والتي أكّد فرديناند دوسوسير أن العلاقة بينهما اعتباطية arbitraire، لأن كلمة "حصان"، مثلاً، ليس لديها أية علاقة حسية ولا حتى تجريدية مع الحيوان المعروف.

وعلى هذا تكون "الدلالة التامة عبارة عن توليد يمكن أن نقبض عليه من جانبين: 1. توليد للنسيج، للغة، 2. توليد لهذه "الذات" التي تتموضع بكيفية تمكّنها من عرض الدلالة. وما ينفتح في هذا المستوى العمودي هو العملية (اللغوية) لتوليد النص الظاهر. ونطلق على هذه العملية النص المولد لنزاوج بذلك مفهوم "النص" بمفهوم النص الظاهر والنص المولد (المساحة والعمق)، البنية المعبر عنها بالإنتاجية الدالة"[3].

إن مزاوجة مفهوم النص بالنص الظاهر والنص المولد تعني بشكل من الأشكال إنتاج الدلالة والتي تمثّل بدورها، في هذا السياق، تقاطع بعدين (أو محورين) يمثّلان عملية توليد المعنى من خلال الفضاء اللغوي للنص.

ومفهوما النص الظاهر والنص المولد مفهومان وظيفيان خاصة عندما يتعلق الأمر بتحليل النصوص باعتبارها إنتاجية دلالية، أي إنتاج للمعنى بكيفية خاصة. وبهذا يكون "تحليل الإنتاج الدال باعتباره نصاً يعني تحليل سيرورة توليد لنظام دال يتمظهر عبر ظاهرة النص"[4]. من هنا يتجاوز هذان المفهومان مستوى تحليل الدلالة المنتجة عن طريق ظاهرة الدال/المدلول (والتي يمكن أن تمثّل المظهر المباشر للخطاب) لترتفع بالتحليل إلى مستوى أعلى وهو توليد المعنى وصيغ إنتاجه، أي النص باعتباره بنية لغوية محدّدة تعمل على توزيع المعاني وصياغتها باستمرار.

كيف يشتغل النص المولد من خلال النص الظاهر؟ تقول جوليا كريستيفا: "إن النص المولد يعمل وفق المقولات التحليلية - اللسانية... التي لا تكتفي حدودها بتوليد جملة (فاعل أو مسند - مسند إليه) من أجل النص الظاهر ولكنها تولد دالاً منظوراً إليه عبر مراحل سيرورة اشتغال الدال. هذه المتتالية يمكن أن تكون، في النص الظاهر كلمة واحدة أو مجموعة من الكلمات أو جملة اسمية أو لا - معنى non-sens"[5]. من هنا يتّضح أن المقولات التحليلية - اللسانية تساعد على التعرف على المفاصل التوليدية في النص، وفي الوقت ذاته تحاول رصد مسار الدلالة عبر الطبقات المختلفة للنص. كما أنها تساعد أيضاً على القبض على مراكز المعنى المنتشرة خلال فضاء النص (النص الظاهر) وبالتالي حصر مساره التوليدي ومختلف الدلالات التي يمكن معاينتها في مستويات عديدة.

أما عبد القاهر الجرجاني، فإنه يصف هذه العلاقة، في لغة استعارية - مجازية، بعلاقة الصدفة بالجوهرة، إذ تمثّل الصدفة، في سياق حديثنا النص الظاهر، والنص المولد الجوهرة، حيث يقول: "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز إلاّ أن تشقّه عنه"[6]. ولكنه في الوقت ذاته يعترف بصعوبة هذه المهمة، لأن "ما كل يفلح في شق الصدفة"[7]. وهذه العملية تتطلب مهارة الطبيب الجراح. ويمكن أن ننقل هذه العلاقة إلى مستوى استعاري آخر، فنصوّر النص بالهودج والمعنى بالعروس

الجميلة الموجودة داخل الهودج، وهو يتجلّى - على الأقل - في بعض رسومات الفنان "الواسطي".

ويمكن أن نقول في الأخير أن النص الظاهر يعمل على إظهار تمشهد العلاقات اللغوية أمّا النص المولّد فإنه يقوم بفحص مكوّنات النص والتعرف على خباياه ومناطقه الغامضة ليكشف في الأخير عن دلالته.

الهوامش

(1) O. Ducrot et T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique..., p. 448.

(2) R. Barthes: "Théorie du texte", p. 1015.

(3) (4) (5) J. Kristéva: Sémiotiké. Recherches..., p. 219-220-221.

(6) (7) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 119.

قضية التّناص

تعود تاريخية مفهوم "التناص Intertextualité" إلى دراسات المقارنين (الأدب المقارن)، وربما قبل ذلك بكثير. وقد درس المقارنون هذا المفهوم واستعملوه أداة تحليلية وتناولوه تحت عنوان علاقة "التأثير والتأثر Influences" وانحصر اهتمامهم في دراسة الموضوعات المشتركة بين نصوص الثقافات المختلفة وكيفيات استقبالها وفهمها. وفي النقد المعاصر، حاولت السيميائيات الحديثة ونظرية الأدب احتواء هذا المفهوم وتوظيفه توظيفاً أداتياً/ إجرائياً. وقد تطور هذا المفهوم على يد جماعة "الشكلانيين الروس" وخاصة عند ميخائيل باختين الذي أطلق عليه اسم "الحوارية" Dialogisme، أي حوار النصوص وصيغ تعالقها. "وقد تمّت مقاربة هذا المفهوم من قبل "الشكلانيين" الروس، وخاصة باختين الذي يرى أن الكلمات التي نستعملها هي دائما "مسكونة بأصوات أخرى". ويسمّي "الحوارية" كل علاقة تحكم ملفوظاً بملفوظات أخرى"[1].

وبعد النقد العنيف الذي وجّه للتطبيقات البنيوية العتيقة التي حوّلت العملية النقدية إلى جداول وإحصائيات عقيمة، وعزلت النص عن كل سياقاته المولدة له أو المتولدة عنه، وأحاطته بطوق من حديد، استعمل هذا المفهوم كمفتاح للتخلص من هذا الطوق والانفكاك من قيوده. كما حدث تطرف في سياق التطبيقات البنيوية العتيقة، برز تطرف جديد جعل من مفهوم "التناص" مفتاحاً للخلاص، أي عصا سحرية، حيث تحوّل هذا المفهوم "التناص" إلى مفهوم مقارب، إن لم نقل يساوي، مفهوم النص ذاته. وقد تجلّى هذا الموقف عند بارت الذي يرى أن النص هو عبارة عن نسيج من الاستشهادات"[2]. وكريستيفا

التي تعتبر النص "فسيفساء من الاستشهادات Citations"[3] وتحوّل النص إلى تناص. "فالنص الأدبي صار حسب كريستيفا تناصاً Intertextualité أي حضور النصوص الأخرى"[4].

يعيد غريماس التذكير بتاريخية مجال نشاط هذا المفهوم الذي "أدخله السيميائي الروسي [يقصد باختين]. وقد أثار مفهوم التناص اهتماماً حاداً في الغرب عن طريق الإجراءات التي تضمنها والتي تبدو قادرة على القيام بدور البديل المنهجي لنظرية "التأثير influences" الذي تأسّست عليه، في الأغلب، بحوث الأدب المقارن. إن عدم دقة هذا المفهوم أدّت إلى تعميمات extrapolations مختلفة، تذهب تارة باتجاه اكتشاف نوع من التناص داخل النص الواحد (باعتبار تحولات المضمون التي تحدث في النص)، وطوراً اكتسى لغة تحديدية "للتأثير" القديم (كدراسة الاستشهادات، مثلاً)"[5].

ويجب أن نشير إلى أن الاستشهادات المأخوذة من نصوص أخرى يمكن أن تكون مدعمة لسياق النص، كما يمكن أن تكون معارضة له، ومن هنا يتأسّس الحوار الحقيقي بين النصوص. و"تتنوع أشكال التناص بتنوع بنياته فهو لا يقوم على التماثل فحسب وإنما قد يقوم على التقاطع أو التفارق أو التناقض أو الامتصاص والتفاعل"[6].

ومن هنا فإن المجال لا يكون من اختصاص المقارن أو مؤرخ الأدب فحسب، ولكنه يصبح مجال نشاط الباحث السيميائي. وقد وضّح "مايكل ريفاتير" في بحث تحت عنوان "أثر المناص"[7]، مختلف التمفصلات النصية التي تفتح فضاء الحوار بين النصوص، محدّداً في الوقت نفسه مختلف الوسائل والوسائط التي تساعد على إقامة هذا الحوار.

وهناك اختصاصي في الأدب المقارن، هو "بيار برينال P.Brunel" يحاول جاهداً استعادة المجال الذي سحب منهم من طرف السيميائين، أو على الأقل أن يتقاسم معهم حق استعمال المفهوم، باعتباره مفهوماً تقليدياً/ محورياً في دراسات الأدب المقارن. حيث يقول: "إن العمل الأدبي إبداع ذاتي ينطلق من رؤية الفنان، ومن أعمال أخرى أيضاً، والتأكيد الشهير "لمالرو" A. Malraux قد

استطاع أن يحدّد مفهوم التناص. وهذا التناص إذا مزج بين مختلف اللغات ومختلف الثقافات، فإنه يصير ميداناً للمقارنين"[8]. إن الملاحظة التي يقدّمها "برينال" تؤكد على حقها في استعادة المفهوم إلى مجال الأدب المقارن وتذكّر بأنه أحد أدواتها الإجرائية الشرعية، ولكنها من جهة أخرى تعتمد على مقولة "لمالرو" ليست لها أية قيمة علمية أو نقدية، لأن "مالرو" روائي وأديب، وليست له أية سلطة نقدية. ومن هنا يأتي ضعف المقارنين، وهو ابتعادهم عن التدقيق وبالتالي الروح العلمية، لأن كل أعمالهم دراسات مضمونية يغيب فيها الجانب التقني.

ومن جهة أخرى ينطلق "برينال" إلى الهجوم في محاولة منه التقليل من قيمة الدراسات المعاصرة، سواء عند الشكليين، أو الشكليين الجدد: السيميائيين والبنيويين عندما يقول: "إن الشكلية تبدو إرادة للقطيعة مع التناص"[9]. وهذه الرغبة في القطيعة مهمة من الناحية المنهجية والإجرائية لأنها تفصل بين إجراءات المفهوم في نشاطين أدبيين مختلفين (الأدب المقارن - النقد المعاصر)، وبهذا فإنها تفرغ مفهوم التناص من حمولته التاريخية وآثار المقارنين فيه وتحرّره من القيود الإجرائية التقليدية.

نجد فكرة القطيعة، عند "د. مينغينو D. Maingueneau" تنتقل إلى مستوى آخر، هي قطيعة النص مع الواقع الاجتماعي في الممارسة البنيوية، ولهذا يؤكد على الدور الحاسم الذي قام به "باختين" عندما اخترع مفهوم "الحوارية" والذي "بحسبه، يرى أن الشكلانيين وضعوا النص داخل طوق، وعزلوه عن العلاقات التي تحكمه بالحياة الإيديولوجية للمجتمع"[10]. وهذا الطوق هو إحدى علامات الصرامة العلموية Scientiste للبنيويين التقليديين الذين واصلوا الطريق الذي رسمه الشكلانيون الروس قبيل الحرب العالمية الأولى.

ويرى غريماس أن التناص، بالمفهوم الباختيني، وكموضوع أثير عند المقارنين، يمكن أن يساعد المحلل السيميائي على استخراج ومحاصرة "الكليات الشكلية"، لأن "التناص الباختيني إن لم يقلص إلى التسجيل البسيط "لتأثيرات

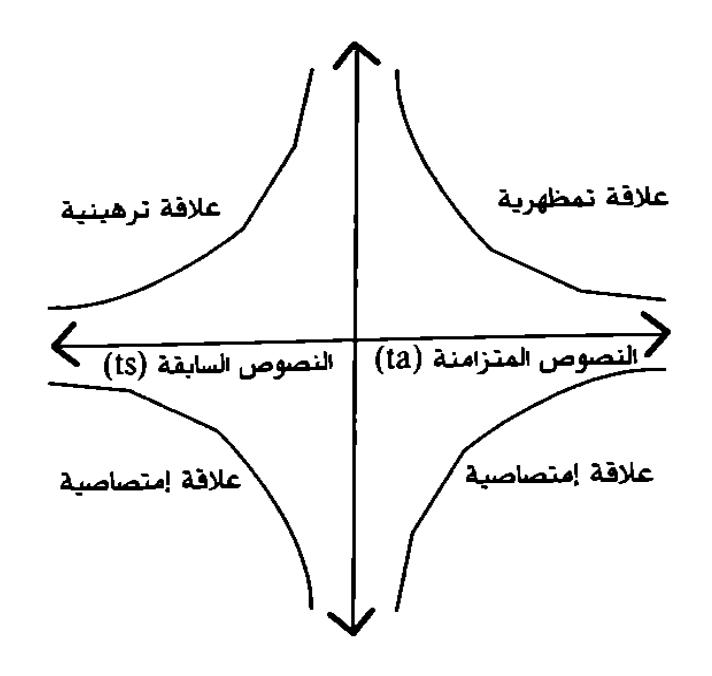
الأدبية"، وإذا استطاع أن يتجاوز وساطة العالم الدلالي للذات المنتجة، أي المكان الذي يتمّ فيه الاستقبال وتمفصل "التأثيرات"، فإنه يتمّ داخل هذا العالم اختيار الأشكال"[11].

وفي الدراسات اللسانية والسيميائية، تتمّ مقاربة مفهوم "التناص" وفق طريقتين مختلفتين لكنهما متكاملتان: الأولى هي اعتبار التناص خصوصية من خصوصيات النص الأدبي ومكوناً أساسياً من مكوناته، أما الثانية فهي التعامل معه بوصفه أداة إجرائية في تحليل النصوص. والتناص باعتباره مكوناً من مكونات النّص فهذا يعني أن النص يتكوّن من نصوص أخرى مأخوذة من الثقافة المحيطة أو قادمة من آفاق وأزمنة أخرى. ومهما كان طابعه التجديدي، فإنه يعيد إنتاج نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، وهو ما يبعده عن الغرابة والغموض ويدمجه ضمن دائرة أدبية أو إيديولوجية.

والتعريف الأكثر تمثيلاً، في هذا السياق، هو تعريف جوليا كريستيفا الذي استعمله فيما بعد، كثير من السيميائيين والباحثين والطلبة، والذي يرى في التناص خاصية أساسية للنص. تقول: "من هذا المنظور، نعرف النص بوصفه جهازاً عبر - لغوي translinguistique يعيد توزيع نظام اللغة، ينظّم العلاقة بين العبارة التواصلية التي تهدف إلى الإعلام المباشر والأنماط التلفظية المختلفة السابق عليها والمتزامن معها"[12]. وهذا التعريف مأخوذ بحرفيته عن إحدى مقالاتها التي كتبتها بين 1966 - 1967 تحت عنوان "النص المغلق"[13].

وعناصر هذا التعريف يمكن قراءتها كما يلي: النص باعتباره ملفوظاً شخصياً، أي إنجازاً فردياً يعيد التركيبة اللغوية والمنظومة السيميائية ويوزّعها توزيعاً جديداً وفق حاجاته التعبيرية ورؤيته الجمالية. وعن طريق هذه العملية الازدواجية توزيع/إعادة بناء يقدّم النص بعملية احتواء وامتصاص بعض العناصر النصية الغريبة عن جهازه اللغوي وإطاره المضموني وينسق بينها. وقد تنتمي هذه العناصر إلى ثقافات متباينة وأجناس أدبية مختلفة.

ويمكن أن نمثّل هذا التعريف بالخطاطة التالية:



إذا اعتبرنا "ا ل ن ص" (ن) والنصوص المكونة له (علاقة تناص) التي هي (ن س، ن م، ن ث) كمجموعات (بالمفهوم الرياضي) من الكلمات أو "الثيمات" أو المواضيع، فإنه يمكننا صياغة هذه العلاقات صياغة رياضية/ منطقية، اعتماداً على نظرية المجموعات، بالطريقة التالية:

ن ⩽ ن س + ن م - ن ث ⟸ ن ث ⩾ ن س + ن م - ن

أي أن النص المرهن (ن) أكبر من أن يساوي النصوص السابقة (ن م) والنصوص المتزامنة (ن س) ناقص النصوص الثقافية (ن ث) التي هي نصوص غير أدبية كالنصوص العلمية والفلسفية والإعلامية وغيرها. وهذه المعادلة تمثّل العلاقة التمظهرية aspectualisante، أي أن النص المحقق يعيد إنتاج بعض (المظاهر) والخصائص الشكلية التي تتجلّى من خلال النصوص السابقة على تحققه. وتمثّل أيضاً العلاقة الترهينية actualisante، أي أن النص المحقق يحيّن هذه الخصائص ويعيد إنتاجها جزئياً ويضيف إليها بعض الخصائص التجديدية التي لم تكن موجودة من قبل حتى يضمن خصوصيته ويفلت من الذوبان في كتلة النصوص السابقة.

يمكن أن نعتبر النصوص الثقافية ثابت Constante وهو ما يؤدّي (⟸) إلى القول إن النصوص الثقافية (ن ث) قد تكون أكبر أو مساوية للنصوص السابقة (ن س) زائد النصوص المتزامنة (ن م) ناقص النص المحقق (ن) وهو

ما يمثّل علاقة الامتصاص absorption وهذا يعني أن النصوص السابقة والمتلازمة تتغذّى من النصوص الثقافية غير الأدبية التي يتداخل فيها الإعلامي بالتاريخي والوظيفي بالعلمي.

هذه العلاقات الثلاث: تمظهرية، ترهينية، امتصاصية يمكن أن نصوغها كما يلي:

ن س + ن م + ن ث + ⊃ أو ∩ ن

أي أن النصوص السابقة (t a) زائد النصوص المتزامنة (t s) زائد النصوص الثقافية (tc) تحتوي (⊃) أو تتقاطع (∩) مع النص المحقق. وبصياغة نقدية نقول إن النص المحقق يتكوّن من مجموع النصوص المحيطة به والتي يتحرّك في سياقها، وهنا يمكن اعتباره "فسيفساء" من النصوص أو المقاطع أو الوحدات النصية، أي أنه محصلة produit لمجموع هذه العناصر، وهنا يقع النص المحقق في "المماثلة identique" مع مجموع النصوص فتصبح ملامحه باهتة.

كما أن النص المحقق (ن) يمكن أن يكون في علاقة تقاطع (∩) intersection مع النصوص الأخرى، وهو في هذه الحالة يعيد إنتاج الخصائص الشكلية للنصوص الأخرى جزئياً، ولكن الخصائص التجديدية التي تقترحها تجعله يهرب من "المماثلة" ليؤسس بنيته الخاصة.

إن العلاقتين الأساسيتين اللتين تنوجدان بين النص المحقق والنصوص السابقة أو المتزامنة نوعان: العلاقة الترهينية actualisante، أي أن النص يسهل المرور من النظام إلى الإجراء، فالنظام هو معيار الإنتاج المعتمد من قبل ثقافة معينة (لأن لكل ثقافة نصوصها) والإجراء هو المساهمة الذاتية، وتأسيس النموذج الخاص للنص المحقق، كما يمكن أن يكون في شكل إعادة إنتاج.

أما النوع الثاني من العلاقات فهو العلاقة التمظهرية aspectualisante، أي أن النص لا يمكن أن يكتسب مقروئيته lisibilité (بالمفهوم البارتي) إلاّ من خلال نصوص أخرى تتفاعل معه في نفس الفضاء الثقافي. وهذا يعني أن النص باعتباره

خصوصية فإنه لا يأخذ النصوص كما هي في أصولها بل يخضعها لمجموعة من العمليات مثل: التحيين والترهين والتمظهر والتحويل وإعادة الإنتاج.

إن التناص بوصفه إحدى خصوصيات النص الأدبي، أي جزء من طبيعته، قد تحوّل في الوقت ذاته إلى مفهوم إجرائي وأداة تحليله، وهو ما يسمّى بالوظيفة التناصية. وترى جوليا كريستيفا "أنه لهذا الغرض ولدراسة بناء الرواية باعتبارها تحولاً، فقد نتناولها كحوار عدة نصوص، حوار نصي، أو بتعبير أحسن تناصاً"[14]. ويعني مفهوم التناص، في هذا السياق، موضعة النص المدروس ضمن مجموع النصوص المتزامنة أو السابقة ودراسة الثوابت والمتغيرات الشكلية والمضمونية التي أعاد إنتاجها وهو المستوى العمودي؛ ودراسة ما هو مغاير لغيره، أي تقييم خصوصيته.

من هنا نطرح السؤال التالي: ما هي العلاقة الموجودة بين النص والمناص intertextes ثم ما هو المناص؟

ويعرّف المناص بأنه: "مجموعة من التضمينات implication التي تتمثّل في الإحالات والاستشهادات والقطاعات المتبادلة بين النصوص الحالية في النص الكامل"[15]. هذا التعريف لا يؤخذ بعين الاعتبار النصوص القديمة (السابقة)، ولا النصوص الثقافية بصفة عامة.

يضع رولان بارت المناص في نفس المستوى مع النص ويمدّ بينهما علاقة تناظر تبلغ حدّ التماثل، أو معادلة تكون لطرفيها نفس القيمة أو المجهول الوحيد (المجهول الجبري). ويعقد تطابقاً كاملاً بين المفهومين عندما يقول: "كل نص هو في الوقت نفسه مناص، نص الثقافة السابقة والمحيطة"[16]. وهذا يعني أن النص يتشكّل من مناصات ودور الكاتب هو نظمها وتنسيقها وإقامة حوار بينها. وهنا تبرز وظيفة المناص في موضعة النص داخل المنظومة الثقافية وتشكيل بياناته السوسيو - ثقافية والتاريخية.

ومن هنا تتجلى قيمة المناص لأنه من جهة يساعد على مقروئية النص، لأن النص "المسطح"، العاري من الآثار الثقافية هو نص جامد لا يستطيع الانتقال داخل المنظومة الثقافية. ومن جهة ثانية فإن بنيته تتقلص إلى متتالية من الكلمات

أو الجمل. ومن هذا المنظور فإن "المبدأ الحواري" الباختيني يؤكد على أولوية المناصي على النصي"[17]. وهذا يعني "بالنسبة للنص أن البعد المناصي ليس مشتقاً ولكنه أصلي"[18].

ويتخذ التناص أشكالاً مختلفة، كأن يكون ظاهراً، مثلما نجده في الاستشهادات أو الاقتباس الذي يُعلَّم بمزدوجين، أو أية علامة شكلية أخرى. كما يمكن أن يكون متخفياً، حيث "يكتسي التناص شكلاً أكثر خفاء في النص الحديث، وهكذا يتحول إلى مصدر للغموض الفني وانفتاح على النصوص الأخرى"[19]. وهذا النوع نجده كثيراً في الجناس "Anagrammes لفرديناند دوسوسير" أو "الكلمات تحت الكلمات" كما يقول، وفي الأغاني الدينية للهند القديمة ولدى بعض الطوائف الدينية، وكالألعاب الشعرية في الأدب العربي القديم وبعض الألغاز والأحاجي، كقراءة البيت الشعري من اليمين إلى اليسار أو العكس دون أن يتغير معناه أو نظام كلماته، أي قراءة "المعنى الخفي". وحسب كمال أبو ديب فإن "كل نص جديد يحطم شكل النص القديم، وما نحصل عليه هو عدد من النصوص التي لا يمكن اختزالها في نموذج واحد بل في سلسلة من النصوص المولدة/ المتوالدة. فالنص له سليله، شجرته العائلية، ولكنه ليس بحال من الأحوال صورة مصغرة من سلفه، إنه خلق جديد وتجاوز"[20].

وهذا يعني أن النص لا يعيد إنتاج النظام النصي للنصوص السابقة، ولكنه يتجاوزها لكي ينكتب في التاريخ كخصوصية نصية، لكي يقوم بوظيفته المزدوجة باعتباره هدم وبناء في الوقت ذاته.

إن العلاقة بين المناصات والنص المحقق علاقة تذاوتية Intersubjective، علاقة عاطفية - حوارية، ترتبط أو تشد "الناص" إلى نصوص غيره، وهي في الوقت نفسه إعادة قراءة لهذه النصوص من قبل الكاتب، وربما هي علاقة حب أو "رغبة". وبهذا فإن التناص يمكننا من قراءة النصوص الأخرى أو تقييمها، "لأن العمل الفني يفهم من خلال وبواسطة علاقاته مع الأعمال الفنية الأخرى. . . والعمل الفني يخلق بموازاة أو في تعارض مع نموذج ما"[21].

وهذا يعني أن آليات التناص تخضع لاشتغال الذاكرة واسترجاع النصوص

والجمل والصور، سواء كان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية، الصاعدة من عمق التاريخ أو القادمة من الثقافة المحيطة. وبهذا العمل فإن التناص يوحد/ ينظم النصوص (المناصات) ويصيغها في شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد.

الهوامش

(1) (2) (3) J. Kristéva: Sémiotiké. Recherches..., p. 14.

(4) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص 55.

(5) A.J. Greimas et J. Courtès: Sémiotique: Dictionnaire..., p. 194.

(6) مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص 22.

(7) M. Riffaterre: "La trace de l'intertexte", la Pensée, N°215, 1980.

(8) P. Brunel: Qu'est ce la littérature comparée? p. 108.

(9) P. Brunel et al: Qu'est ce que la littérature comparée? p. 108.

(10) D. Maingueneau: "Dialogisme et analyse textuelle" in Actes Sémiotiques, p. 6.

(11) A-J. Greimas: "Pour une théorie du discours poétique", p. 22.

(12) J. Kristeva: Le texte du roman, p. 12.

(13) J. Kristeva: Sémiotiké: Recherches..., p. 52.

(14) J. Kristeva: Le texte du roman, pp. 68-69.

(15) Ch. Grivel: "Théorie du texte ou théorie du récit?" p.

(16) R. Barthes: "Théorie du texte", p. 1015.

(17) D. Maingueneau: "Dialogisme et analyse textuelle", p. 5.

(18) Ibid., p. 6.

(19) (20) (21) كمال أبو ديب: "الحداثة - السلطة - النص"، مجلة فصول، ص 57 - 46.

(22) V. Chklovski: Sur la théorie de la prose, p. 37.

الفصل الثالث

من اللغة إلى النص

- النص واللغة.
- النص ولغة اللغة.
- النص والكتابة.

النص واللغة

أعطى رومان ياكبسون في مخططه الأولي للتواصل[1]، العناصر المكونة لعملية التواصل وفق المخطط التالي:

السياق

المرسل. . . . . الرسالة. . . . . المرسل إليه

اتصال

الشفرة

الأطراف الثلاثة لعملية التواصل: أ - المرسل (أو الباث) ب - المرسل إليه (أو المستقبل) جـ - الرسالة أو الشفرة هي التي تهمنا وتكون مجالاً لدراستنا. ففي المرحلة الأولى سنهتم بالبعد (جـ)، أي ستنصب دراستنا على وصف ميكانيزمات النص (أو الرسالة) ودراسة أهم تجلياتها. وحسب الإمكانات التي تتيحها لنا الأداة المنهجية، المتكونة في جانبها الأكبر من علم اللسانيات سنحاول تعريف موضوع دراستنا والتعرف إلى أهم المقاربات التي تناولت مفهوم النص كإشكالية. وحدود هذه الدراسة التي تنوي البحث في مفهوم النّص كأداة إجرائية ووصف جوانبه النظرية لا تعني إلغاء جوانبه الدلالية والأسس المعرفية التي يقوم عليها، كما أنها لا تطمح إلى فرض نموذج معين بقدر ما تعني إثارة الإشكالية المتعلقة بهذا المفهوم وإبراز العناصر الوظيفية التي تساعدنا على فهمه أو استنطاقه.

إن المخطط الذي اقترحه ياكبسون بأبعاده الثلاثة (المرسل والمرسل إليه والرسالة) يفترض وجود مرسل إليه يتقبل "الرسالة" ويستعمله الباث في شكل قناة لتمرير رسالته. مع ذلك نلاحظ أن المتلقي في الخطاب الأدبي، هو مستقبل مثالي وبصيغة الجمع،. وهذا يتطلب من جانب الباث اشتغالاً مضنياً على اللغة

ومعرفة دقيقة بآليات إنتاجها للمعنى حتى يتسنى له تمرير رسالته. هذا الاشتغال على اللغة يعتبر عملاً مهماً لإبراز العلاقة المباشرة بين الطرفين (أ - ب) لكي يصل الطرف (جـ) إلى هدفه المرجو من عملية التواصل.

إن الاشتغال على اللغة - وباللغة - في إطار النص الأدبي ضروري جداً، لأن كل إبداع، كما قال أحد فلاسفة اللغة، يعتبر حدثاً مهماً في حياة هذه اللغة لأنه يعيد صياغة تراكيبها ويولد أنساقاً تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل. وفي نظر اللسانيات الحديثة، يعتبر النص (أو الخطاب) واللغة تجسيداً حقيقياً لعلاقة الدال بالمدلول (كما هو عند دوسوسير) وهو أيضاً ترهين Actualisation واستعمال وظيفي لهذين المفهومين.

ومن هنا يمكن أن نقول إن كل نص هو عبارة عن منظومة لغوية لها قوانينها وآلياتها وترهين لألفاظها في سياقاتها المختلفة. وقد بينت الدراسات الأنتروبولوجية الحديثة أهمية اللغة في المجتمعات البدائية ودورها الخطير حيث كانت تمارس عليه فتنتها وطقوسها السحرية. وفي المجتمعات المعاصرة نلاحظ أن الكلمة المطبوعة (أو النص) تُحاط بهالة طقوسية وصخب كبيرين يمدانها بكل أسباب القوة والدوام ويساعدانها على الانتقال لتصبح عنصراً مكوناً للثقافة.

وبهذا المفهوم يصير كل نص أسطورة، إن "كل نص هو أسطورة فعلاً، وباعتبارها لغة فإنها تحيل إلى واقع. والأسطورة مثلها مثل الرمز فإنها تحيل إلى مرجعها"[(2)]. وهو ما يعني أن كل نص ينبثق من واقع معين يعبر عنه بالضرورة، كما يعني أيضاً أن النصوص الخالدة التي خرجت عن إطار الأدب إلى إطار أسطوري قد جعلت قيمتها قيمة عابرة للزمان والمكان وفي كل رحلة تستقطب المزيد من القراء والرواة.

وقد عرَّف رولان بارت في كتابه "ميثولوجيات Mythologies" أن كل أسطورة هي لغة مثل سائر اللغات، وبالتالي فهي نص كتب في سياق لغة محددة لها آلياتها التي تتحكم فيها قصد توصيل فكرة محددة عن هذا العالم. وهو ما جعله يعتبرها نظاماً سيميائياً ثانياً"[(3)]. (بالنسبة للنظام السيميولوجي الأول: اللغة) حيث تتجسد الأبعاد السيميائية الثلاثة: الدال والمدلول والعلامة.

واللغة باعتبارها نظاماً سيميائياً فهي "تختلف عن الأنظمة السيميائية الأخرى مثل: التشكيل والرقص والموسيقى... لأن الكلمات مشحونة بسياقات اجتماعية وتاريخية وعادات ثقافية"[4]. وهذه المكونات السيميائية تترك آثارها الواضحة على هذا النظام. ومن هنا فإن اللفظة (بالمفهوم اللساني) لا يمكن اعتبارها علامة "فارغة" لأنها تضم عبر مسارها الإمكانيات المختلفة للتعبير، أي أن اللفظة يمكن اعتبارها "خزاناً" من الدلالات الممكنة التي تحتوي على أنظمة تعبيرية مختلفة. وإذا تدرجنا في التحليل في هذا الاتجاه فإنه يمكننا القول إن كل لفظة هي فخ، "لأنها ملغمة باستعمالاتها السابقة وعدم تطابقها الأساسي"[5] للمعاني التي يريد الناص التعبير عنه. فالأثر Trace (بالمفهوم الذي حدده جاك ديريدا) للاستعمال السابق للفظة يواصل ممارسة حضوره بطرق متخفية خلال النص المنتج. ودراسة الاستعارة تمنح الدارس نموذجاً حياً حيث يتمفصل معنى الكلمة في مستويين مختلفين: المستوى المعجمي الذي يمثل القيمة المرجعية لهذه اللفظة ثم المستوى الدلالي السياقي الذي يقترحه الخطاب.

وتبدو خاصية التعالق بين النص واللغة جلية لأن "النص هو أحد تجليات اللغة"[6] ذلك لأن النص الأدبي لا ينتج إلا بواسطة اللغة التي يستعملها أداة للتعبير. فاللغة بالنسبة للأدب هي الأداة والهدف في الوقت ذاته، ودور النص هو إعادة ترتيب المواد اللغوية وجعل بعضها بسبب من بعض وخلق علاقات جديدة بينها. وبهذه الطريقة يعمل النص على كشف مزايا التعبير في هذه اللغة وهذا النظم الجديد للوحدات اللغوية ينتج معاني جديدة لم تطرق من قبل. وهو ما يفيد أن النص لا ينشئ المعاني فحسب ولكنه يولد أيضاً الكلمات. وتركيب العلامات اللغوية بطريقة جديدة يعتبر وسيلة مثلى لاستثمار الإمكانيات المختلفة لإنتاج النصوص، كما أنه يعمل على تشغيل آليات النظام اللغوي ووظائفه المتعددة. وهذا النظم و"نسق الكلمات هو وعي بالعلاقات والنسب التي تجمع العلامات اللغوية فيما بينها على مستوى الخطاب ووعي بالإحراجات والمضايقات التي تنجر على ذلك"[7]. وهذه الملاحظة التي أوردها بارت تبيّن أن قوانين النص هي مجموعة من المضايقات والرخص التي تتم على مستوى اللغة.

وقد أوضحت مونيك بارون "أن كل نص يمنحنا جزءاً من النظام اللغوي ولكن ليس النظام كله، وهذه القلة (أو الجزء) من النظام اللغوي تكون في خدمة البنية اللغوية بمجرد استعمالها في النص وتخضع لرغبة التعبير كما تخلق توافقاً عميقاً بين الفكرة الأصلية والكاتب وبين الديناميكية النفسية للغة والأشكال النحوية والبلاغية"[8]. وهذا يعني أن النص يوظف جزءاً من النظام اللغوي الذي يطوعه للفكرة التي يريد الكاتب التعبير عنها ويحولها حسب مقتضيات الأشكال النحوية والبلاغية التي يستعملها لهذا الغرض.

وتستمد هذه العملية المزدوجة أصولها من فكر دوسوسير عندما عرض مفهومي اللغة - باعتبارها نظاماً منتهياً من القواعد - والكلام باعتباره نشاطاً فردياً داخل هذه اللغة. بهذا التصور فإن النص يصير كلاماً (أو خطاباً) واللغة منظومة من القواعد. وقد اتخذ النقد الحداثي هذين المفهومين أدوات إجرائية للتميز بين النص من حيث هو إنجاز فردي واللغة من حيث هي مجموعة من القوانين التي تضبط العلاقة بين المتخاطبين (المرسل - المتلقي). وقد عمق رولان بارت هذه الفكرة مع توضيحات دقيقة في بعض كتاباته مثل "عناصر السيميولوجيا Elements de sémiologie" الذي نشره بمجلة Communications عدد 4/ 1964.

من خلال ما تقدم واعتماداً على النموذج اللسانياني يتضح أن العلاقة بين اللغة والنص هي إعادة لصياغة مفهومي اللغة والكلام، وهذا لا يعني أن الكلام (أو النص في هذه الدراسة) يمكن اعتباره نظاماً موازياً لنظام اللغة، بل هو جزء منه وأن العلاقة بين هذين النظامين تشبه علاقة السيميائية بالأنظمة العلامية الأخرى.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الشكلي للغة - أي المستوى التركيبي/النحوي - فإن النص يمثل إنجازاً (حسب مصطلح ن. تشومسكي) بينما اللغة هي مجموعة من الإمكانات، أي اقتدار وإمكانات. فاللغة إذاً اقتدارٌ Compétence والنص إنجاز وتحقيق لهذه القواعد .Performance

وقد ينطبق هذا الكلام على كل أنواع النصوص بمختلف لغاتها، وإذا أردنا التخصيص نقول إن الأنظمة اللغوية تختلف من لغة إلى أخرى ولها خصوصيتها

في نظم الألفاظ، فاللغة العربية لها نظام جملي خاص يرتبط بالبنية الذهنية واللغوية للعربي وتستمد ذلك من تراثها الذي يعود إلى ستة عشر قرناً على الأقل من الاستعمال ويرتبط بمحيط بنائها الثقافي. كما يصدق هذا القول على اللغات الأخرى غير العربية أيضاً. وقد أوضح هذه القضية عبد المنعم تليمة بقوله: "فاللغة منطق لأن لها نظاماً تخضع له، ويرتبط هذا النظام بعقول أصحاب اللغة وتفكيرهم إلى حد كبير، ولكنه النظام الخاص الذي يختلف من لغة إلى أخرى، ويتصف في كل بيئة بخصائص معينة، تجعل لكل لغة استقلالها وتميزها من اللغات الأخرى"[9]، وهكذا فإن كل تحقيق (أو إنجاز) لهذا النظام "يكون مطابقاً لسياق محدد إذا اجتمعت كل الظروف لتحقيق ذلك"[10] أي عندما يكون مرتبطاً بالبنية الذهنية لأهل اللغة وكذا التعبير عن الأغراض المطلوبة. إن كل نص هو عبارة عن حدث كلامي Acte de langage حسب شروط وفي ظروف معينة، وهذا ما يعطيه وظيفة داخل ثقافة مخصوصة.

ولكن ما الوظيفة التي يقوم بها النص تجاه اللغة؟ "النص يشتغل باللغة وينتج اللغة"[11] فالنص من خلال استعماله للغة يبرز طاقاتها التعبيرية ويشغِّل علاماتها ورموزها وبالتالي ينقلها من الاستعمال الوظيفي إلى التعبير الجمالي. ومن هذا المنظور يوظف النص الأشكال البلاغية والصيغ النحوية التي لم تستعمل من قبل، وفي أسوأ الحالات فإنه يعمل على تعديلها وإعادة تشكيلها. وبهذا فإنه يكشف عن استعماله المخصوص للنظام اللغوي وينتج أنساقاً لغوية جديدة كما يعمل على خلق منطق جديد بين الألفاظ. وهذا المنطق يتأتى من الاستعمال الجديد للألفاظ من خلال سياقات مختلفة للتعبير عن المواقف التي لم يعبر عنها من قبل.

كيف ينتج النص اللغة؟ إن الاشتغال الدقيق باللغة أثناء صياغة النص وإعادة شحن الألفاظ بدلالات جديدة resémantisation يخلق علاقات جديدة بين هذه الألفاظ، أي أن النص ينظم الكلمات وفق مقولات نحوية ووجوه بلاغية لم تطرق من قبل. وهذا النظم هو في الواقع إعادة توزيع للغة redistribution كما يقول بارت: "حسب نظرية النص فإن اللغة يعاد توزيعها"[12]. وإعادة التوزيع

هذه تهدف إلى توليد دلالات جديدة تحتوي الكلمات التي تتطلبها مقتضيات التعبير ومقاماته وما ينجرُ عن ذلك من إنشاء لعلاقات جديدة بين الألفاظ وشحنها دلالياً.

وهذه الملاحظات لا تعني أن النص يوجد ألفاظاً جديدة - إلا في الحالات النادرة - ولكن إعادة تشكيل البنية الدلالية والمنطقية للغة يوحي بأن النص قد ولّد ألفاظاً جديدة وهو ما يسمح للنص بالتعبير عن السياق الثقافي الذي يتحرك فيه.

إن اللغة، من خلال النص، تعتبر وسيلة لترهين وإعادة بناء للألفاظ والبنية الدلالية بصفة عامة، ولكنها أيضاً وسيلة لتفكيك العلاقات العتيقة بين الألفاظ واستبدالها بعلاقات جديدة، ويعمل النص على نقل النظام اللغوي من حالته السكونية/ المعيارية إلى حالته الاستعمالية/ الحركية.

إن هذه العملية المزدوجة (البناء/ التفكيك) تعبر عن خاصية أساسية من خصائص اللغة وهي اجتماعيتها وتاريخيتها. إن قصص شهرزاد في ألف ليلة وليلة تعطينا الدليل الواضح على هذه الخاصية، حيث تتحول اللغة إلى وسيلة للحياة كما يمكن أن تتحول إلى أداة للموت والاندثار. وهذه الفكرة تبيّن بوضوح هذه الخاصية المزدوجة.

تؤدي هذه الملاحظات إلى القول بأن لكل لفظة ذاكرة تاريخية واستعمالها يتم في سياق تاريخي محدد. ولقد نعلم أن لكل عصر أدواته الثقافية والمعرفية والمستوى اللغوي الذي يتعامل به مع النصوص فإننا يمكن أن نحدد - تقريباً - تاريخ هذا النص أو ذاك، طبعاً إذا توفر لدينا إطار معرفي ونظري واسع. فإذا وجدنا أن نصاً ما يحتوي على كلمات مثل: واقع - شرائح - طبقة اجتماعية - صراع - علاقات قوى، نقول إن هذا النص ينتمي إلى الواقعية، ونعرف أن هذا الاتجاه قد تبلور منذ بداية الأعوام الخمسين وقد يكون معاصراً لنا، ولكننا لا يمكن أن نقول إنه يعود إلى القرن الماضي خاصة في سياق الثقافة العربية. وإذا وجدنا كلمات مثل: توترات نفسية - عقدة - كبت - انحراف - تعويض - عصاب، فإننا نعرف أن هذا النص لم يكتب قبل منتصف الخمسينات وهي

البداية التي دشنها مصطفى سويف وعز الدين إسماعيل والتي عرفت بالتفسير النفسي، وعلى كل حال إذا رجعنا قليلاً إلى الوراء مع عباس محمود العقاد فإننا لا يمكن أن نتجاوز هذا التاريخ إلى ما قبل فرويد. أما إذا وجدنا نصاً يحتوي على كلمات مثل: تمفصل، بنية، نسق، محور استبدال، محور استتباع، تزامن، تعاقب... نعرف أن هذا النص لم يكتب قبل نهاية السبعينات لأن البنيوية لم تدخل المجال العربي قبل هذا التاريخ. وهذه الملاحظات البسيطة يمكن أن ننقلها إلى النصوص الإبداعية حيث تحددت المستويات اللغوية لكل عصر وعرفت ميزاتها، فنحن نعرف أسلوب المقامة ومحدداتها الشكلية وكذا الأوصاف والصور التي ترد في القصيدة الرثائية والغزلية والمدحية (النمطية منها خاصة) وبنيتها اللغوية، لأن الممدوح دائماً أجمل من القمر وأسخى من البحر وأمضى من حدِّ السيف وللحبيبة دائماً جيد الريم وعيون المها، وعطرها مسك وعنبر وقوامها قوام الغزال، وإذا ما عادت النصوص الحديثة إلى هذه الأنساق التعبيرية فإن ذلك لإثارة النخوة أو تأكيد الارتباط بهذا التراث.

هذه الملاحظات البسيطة تبيِّن على أهمية اللغة في تأكيد تاريخية النص الأدبي وهذه التاريخية لا نبحث عنها من خلال السياقات الخارجية متوسلين بمعارف مساعدة ولكن من خلال لغة النص ذاتها. فاستعمالات اللغة ليست بريئة ولكنها مشحونة بكيفية معينة تجعلها تحيل إلى مرحلة تاريخية محددة. هذا إضافة إلى ما يسمى بتقاليد الكتابة أو الأجناس الأدبية. فالمقامة ظهرت في عصر محدد وإعادة إنتاجها في العصر الحديث لا يعني أننا نكتب في إطار العصر العباسي لأننا نوظف هموم العصر وإشكالاته الراهنة.

يؤكد ألان ميشال في بحثه الموسوم "النصوص والتاريخ" بشدة على هذه القضية. وقد لاحظ شدَّد على هذه الحقيقة من خلال وظيفة اللغة وهي تواجه خزاناً من الدلالات المعبر عنها في سياقات مختلفة مما يجسد بوضوح هذا الأثر. يقول أ. ميشال: "يتعين على اللغة بناء المعنى انطلاقاً من تعدديته ويتوجب عليها قبول هذه التعددية التي تهدم المعنى في كل لحظة، وفي نفس الوقت تعيد بناءه انطلاقاً من حقيقته الأصلية التي هي الكلام"[13]. وهذا يعني أن لكل عصر كلامه

أي خطابه الذي يميزه عن الخطابات الأخرى لأنه يحمل آثار عصره (حسب ديريدا) وهو ما يؤكد أيضاً أن النص لا ينتج من خلال اللغة باعتبارها مخزوناً من الكلمات والمعاني ولكن من خلال تقاليد سابقة واستعمالات محددة للكلمات. وبهذا المفهوم فإن النص الأدبي، بتعدد معانيه ومستوياته يستعمل "كل إمكانيات اللغة وكذا معارف - الكاتب - بخصائص الحياة الواقعية في العلاقة التي يقيمها بينه وبين الأشياء"[14].

والنص باعتباره فضاء لتفكيك وإعادة بناء العلاقات اللغوية، فإنه حسب رولان بارت فضاء اللذة والرغبة الناجمة عن هذه العملية المزدوجة أي الاشتغال على اللغة وأشكالها لأنه يخلخل تركيبها ويعيد صياغة بنيتها ليتجاوز بذلك "الثقافة التقليدية للدال"[15]، لأن النص في الواقع لا يخلق دلالات جديدة فحسب ولكنه يخلق أيضاً دوال جديدة. وهذا التفكيك للعلاقات اللغوية لا يكون له معنى إلا إذا نمّ عن وعي وكان الناص على دراية بالاستعمالات السابقة للدوال والعلاقات التي يمكن رصدها فيما بينها. وفي الأدب العربي نجد أن كتباً مثل "أدب الكاتب" لابن قتيبة و"فقه اللغة" للثعالبي و"الخصائص" لابن جني و"رسائل" الأصمعي وغيرها تبرز بجلاء "الثقافة التقليدية" للدوال وتبين الاستعمالات الجيدة لها. وهذا يعين الناص على بناء خطابه بناء جديداً من خلال تراكيب لغوية وبنية جديدة فلا يسقط في التكرار أو يعيد إنتاج خطابات سابقة.

تهدف هذه العملية إلى إعطاء خصوصية للنص وتشدد على أصالة الكاتب وهذا من خلال إعطاء بنية خاصة للنص وتركيب مخصوص للغته لكي يستطيع أن يعبر عن رؤيته الجديدة وتعامله مع اللغة والعالم، لأن النص هو تعامل مع لغة القوم أولاً ثم تعامل مع واقعه ومحيطه بكيفيات محددة. وهذه الفكرة يمكن أن نربطها بفكرة "روح العصر" أو الحساسية الاجتماعية والتي تتطلب نصاً يتماشى مع حاجياتها ومتطلباتها. أي أن تتحرك لغة النص داخل إطار تاريخي مخصوص وهكذا فإن تفكيك العلاقات اللغوية لا يعمل على تحجيم معنى أو إلغائه ولكنه تحيين وترهين له أي إيجاد شعرية جديدة للكتابة.

وهذه العملية لا يمكن أن ننظر إليها على أنها عمل عدواني تجاه اللغة أو

اعتداء على قدسيتها، ولكن على العكس من ذلك تماماً لأن الناس يبدعها من جديد ويفك عنها طوق التحجر وابتذالية المعنى وينظمها من جديد داخل فضاء النص وهذا للبحث عن كل "لذات اللغة" [16]التي تتهرب وتختفي بين اللفظة واللفظة أو بين طيات التركيب وفي ثنايا العلاقات. وقد شكل مبحث الفصل والوصل في الدرس البلاغي القديم مبحثاً هاماً في الشعرية العربية. إن اللذة التي يحصل عليها الناص هي لذة اكتشاف لعلاقات لغوية جديدة وعمليات الحفر التي يقوم بها داخل ذاكرة اللغة.

إن إعادة بناء وتشكيل اللغة من جديد لا يتمثل في-عملية النظم واللعب بالكلمات ولكنها تقصد إلى إيجاد التعبير الملائم لأن "كل فعل لغوي يفرض أولاً اختياراً للألفاظ والأشكال النحوية ويعمل على تحيين مضمرات اللغة ويحدث تحويلاً في أشكالها بغرض إثارة القيم التعبيرية انطلاقاً من جمل بسيطة ذات دلالات جديدة[17]. وتحيين مضمرات اللغة يعطينا دليلين عن حقيقة اللغة: الأول أنها تستعمل أشكالاً نحوية ومفردات مخصوصة في عصر محدد والثاني يحيلنا إلى حقيقة أوسع، هي الحقيقة الاجتماعية والواقع الثقافي.

ولمقاربة مضمرات اللغة وضبط آليات اشتغالها يجب القيام بدراسة خارج لغة النص للبحث في الحقائق السوسيو - ثقافية. هذه العملية تتمثل في دراسة الجانب الاجتماعي اللغة الموظفة في النص، لأن النص باستعماله لمستوى لغوي معين فإنه يعمل على تحديد خصوصية. ولعل هذا ما جعل كبيدي فارغا يقول: "لكي نتمكن من التعرف على خصوصية النص يجب أن نقارب اللغة من جانب وظيفتها الاجتماعية"[18] لأن لغة النص تحيلنا حتماً إلى حقيقة عامة هي المجتمع في إطار عصر محدد يتميز بأخلاق وعادات وأذواق وتقاليد تميزه عن غيره من العصور.

إن الجانب الاجتماعي للغة النص لا يقتصر على "تمثيل حقيقة خارج نصية، لكنه يحتوي أيضاً المشاركين في عملية التواصل، أي الذي ينتج النص والذي يستهلكه، بمعنى الفضاء الثقافي واللغوي الذي يجمعهما، ولكي لا يكون النص مقطوعاً عن اجتماعية اللغة sociabilité هذه، فإنه يحيل إلى ألفاظها والقوانين التي تتحكم فيها من تركيب ونحو والتي تعني كفاءة ثنائية المرسل

والمرسل إليه (المتلقي) في استعمال هذه اللغة"[19]. وهكذا فإن مقروئية lisibilité النص تتطلب معرفة دقيقة لشفرة اللغة وآليات انتقال الخطاب من المرسل إلى المتقبل.

هذه الملاحظة لا تعني أن المرسل طرف فعّال والمتقبل سلبي يتلقى الخطاب دون أي مجهود، ولكن هاتين الهيئتين من خلال تواجدهما في فضاء لغوي مشترك فإنهما تعملان على تحقيق عملية التواصل، وعن طريق اللغة المشتركة يجتمع أطراف التواصل عند حدود معينة تشبه الموضع الهندسي lieu géométrique والموضع الهندسي في الحالة هذه هو لغة النص التي كما أكدنا على ذلك مراراً تعمل على تفكيك النظام القار للغة، ومن جهة أخرى فإن إعادة البناء تحاول أن تجد لنفسها نقاط تماس مع الأشكال الكبرى للغة. وهو ما يشير إليه رولان بارت بمفهوم الأسلوب[20] حيث تتأرجح لغة الكاتب بين احترام نمط ومعيار اللغة وخرقه في نفس الوقت. هذه الفكرة تقودنا إلى فضح المضايقات والإحراجات التي يفرضها النظام اللغوي على النص والاستعمالات السابقة للألفاظ التي تعيق التعبير المطابق والدقيق للأفكار "الأصلية" الناشئة في هذا الناص. وهذا الإحراج إذا لم يستطع الناص التغلب عليه وتجاوزه فإنه يعيق أيضاً تشكُل الذات"[21] وتبلورها من خلال الخطاب، كما تؤكد على ذلك كرستيفا.

إن إرادة التعبير ورغبة التواصل تجد نفسها مكبلة بسبب الاستعمالات السابقة للفظة التي تعاني هي الأخرى من آثار السياقات القديمة وثقلها حيث نجد أن ميثولوجيات كاملة وأساطير ومحمولات مختلفة تلتصق بها وتكبحها وبالتالي تعيقها عن التعبير عن الأفكار الأساسية والأصلية وتبدو الذات المتكلمة في صورة مفتتة إلا إذا كان هناك اشتغال يضمن تلخيصها من حمولتها السابقة وشحنها بدلالات جديدة.

وأما من حيث تلقي النص، فإن القضية تطرح أيضاً بحدة لأن الكلمات مشروطة باستعمالات سابقة ومحكومة بفهم راسخ أو معارف مكتسبة، وهو ما يعيق عملية التواصل. وهذا يعود - كما أعتقد - إلى عمل الذاكرة التي تتدخل بعنف فتغيب العناصر الجديدة في عملية التواصل، ويرجع ذلك إلى كون الناص

يستعمل طريقة خاصة في إرسال خطابه أو قد يكون هناك خلاف في البنية الثقافية للمشاركين في هذه العملية وتكوينهم السوسيو - ثقافي. ويمكن التغلب على هذه الإعاقة بالرجوع إلى السنن اللغوية والاجتماعية المشتركة التي تنظم الأدوار في المجتمع وتعبر عن حاجاته ومتطلباته. وفي النصوص الأدبية فإن "طريقة التشفير تُعطى من البداية ويفترض الناص أن المتقبل يعرفها تماماً"[22] وخاصة إذا كانت له تجارب قرائية عميقة، وهي تشبه عملية تواطؤ بين منتج النص ومستهلكه والتي يسميها جان بول سارتر "العقد". وأعتقد أن هذا العقد (أو الالتزام الأخلاقي تجاه النص) لا يفرض من قبل الناص ويذعن له القارئ ولكنه يعود إلى مناخ ثقافي مشترك يؤثر بعض المضامين أو الأشكال التعبيرية ويتمثل دور الناص في تعميق هذا الحس الجماعي.

إن هذا المناخ الثقافي والحس الجماعي يعمقه تواتر المضامين الأثيرة من قبل مجتمع معين في فترة محددة. وهو ما يولد الإحساس بأن تكون النص مرهوناً باستعمال ألفاظ وصيغ مخصوصة و"أن النص لكي يسمع فإنه يستعمل كلمات منحوتة سابقاً وبمعزل عن إرادته ويقوم بتكرارها[23].

وهذا التكرار لا يتوقف عند الكلمات أو استعمالاتها السابقة ولكنه يمتد إلى البنى التركيبية والدلالية "ولا يتعلق هذا بكلمات اللغة وألفاظها ولكن ببنياتها وقوانينها ونظام التعارضات الدلالية والمنطقية"[24] حيث تتحجر الأفكار وتتجمّد. ويعني ذلك أن التكرار يعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة. وهذا الطرح للتكرار يستمد قوته من فكرة مفادها أن الأدب يعبر عن فكرة واحدة من خلال أشكال متعددة تكرسها تقاليد الكتابة.

ويرى الذين يهتمون بعلم الأدب أن النصوص بالرغم من استعمالها للغة مشتركة ذات نظام واحد، فإن إضافة الناص تتمثل في ترهين علاقاتها في الأوضاع التواصلية لجديدة (أي ما كانت تعبر عنه البلاغة التقليدية بمقتضى الحال أو مقام الخطاب) ليتجسد مفهوم الانزياح écart بوضوح فيتميز النص عن كتلة الكتابات المتزامنة معه أو السابقة عليه. وهذا الانزياح يحدد اشتغال اللغة "باعتبارها تراتبية hiérarchie لوظائف محددة"[25] ويميز النص باعتباره مقدرة

compétence بالمفهوم الذي أعطاه تشومسكي للطبيعة المزدوجة للغة.

إن النص لا يكتفي بعرض أو تمثيل لغته الخاصة ولكنه يعيد توزيع اللغة ومقولاتها النحوية والبلاغية والدلالية وهذا عن طريق عملية مزدوجة: الأولى أنه يحيي الأشكال التعبيرية القديمة ويطوعها لإرادته في التعبير والثانية إحداث علاقات تركيبية جديدة لإنتاج دلالات مستحدثة. هذه العملية المزدوجة تعطي للنص صفة الفضاء المفتوح على لغات متعددة أي طبيعة عبر - لغوية "trans-linguistique" التي تعيد توزيع المقولات النحوية والعلائق الدلالية عن طريق أنماط تلفظية énoncés سابقة أو متزامنة"[26] وهذا ما يطلق عليه في الدراسات النصية مفهوم التناص .intertextualitéلأن النص باعتباره إنجاز فردي "فإنه يشكل جزءاً من المقام التواصلي"[27] الذي يفترض مستويات لغوية متعددة لتتم عملية الإفهام والفهم.

وتبعاً لطبيعة النص المزدوجة (التفكيك والبناء) فإن النص المتعدد المستويات يعتبر إنتاجية productivité كما ترى جوليا كريستيفا تهدف إلى إنتاج دلالة متواصلة (signifianceوالتي تختلف عن الدلالة التي تخص سياقاً معيناً وتتحدد به). ولهذا السبب تقول جوليا كريستيفا: "النص إذاً إنتاجية: لأنه أولاً إن دوره في اللغة التي يوظفها دور توزيعي (تفكيكي - بنائي)، وبالتالي فإنه يمكن مقاربتها من خلال المقولات المنطقية وليس اللسانية فحسب. ثانياً إن النص عملية تبادل بين النصوص أي تناص، لأنه من خلال فضاء النص هذا تتقاطع الملفوظات المأخوذة عن نصوص مغايرة وتزيل بعضها البعض"[28] لتذوب في فضاء النص المنتج.

إن عملية إعادة التوزيع للمواد اللغوية التي يوظفها النص لا تعني مجرد تغيير في الهيئات أو الأوضاع (كما يقول عبد القاهر الجرجاني) ولكنها خرق لقوانين النحو، وبهذا فإنها تمنح للنص طبيعة جديدة كونه كتابة وقراءة في نفس الوقت[29]. فالنص كتابة لأنه أنتج أشكالاً نحوية جديدة تطمح إلى التميز عن "الأنحاء" (جمع نحو) السابقة لتؤسس نحوها الخاص، وهو قراءة للغات النصوص الأخرى التي تذوب في فضائه حيث تتجمع وتتعالق في وحدة دالة (أي تناص).

وتخلق عملية التناص سياقات جديدة تساعد على توضيح مقامات النص وتوفر له ظروف التلقي الممكنة، لأن النص ليس بنية لغوية معزولة أو مجموعة من الجمل التي لا تتوفر على أدنى شرط من شروط التلاحم، ولكنه "بنية فنية معقدة التركيب صيغت بوساطة مواد لغوية تستطيع توصيل مجموعة من [المعاني] التي لا تستطيع البنية البسيطة نقلها بالوسائل اللغوية الصرفة"[30]. وهذه البنية المركبة هي خاصية اللغة الأدبية باعتبارها عبر - لغوية والتي تجعل من النص فضاء من الدلالات المتعددة التأويلات والمنفتحة على النصوص والثقافة وليس مجرد وظيفة إخبارية كما هو الشأن في الخطاب اليومي.

أما أندريه بيتروف فإنه يتناول النصوص في مستوى آخر، غير المستوى الذي وضعه فيه يوري لوتمان والمتمثل في تعدد الدلالات، إنه مستوى توليد وإنتاج نصوص جديدة تنطلق من الأول، وهذه إحالة إلى التناص وإلى ثنائي الكتابة/القراءة التي تعتبر خاصية من خصائص النص الأدبي. ولكنه هو الآخر مثله مثل ي - لوتمان يرى في توصيل النص مجموعة من التحولات إذ يقول[31]:

نعني بالتوصيل الانتقال من النص الأصلي (ن) لإنتاج نص ثاني (نـ)

م1 ن مت1 م2 نـ مت2

يمثل (ن) النص الأصلي. و(نـ) النص المنتج، و(م) المرسل، و(مت) المتلقي يتضح من خلال مفهوم النص باعتباره عبر - لغوي أنه قابل لأن يكون هو الآخر موضوعاً للدرس والذي لا يتوقف عند النموذج اللساني البسيط ووظيفته الإخبارية، ولكن هناك مقاربات أخرى ومستويات للقراءة مختلفة تجعل منه لغة تتعالق مع لغة أخرى (لغة اللغة)، لأن النص بما أنه إنتاج لغوي "فإننا لا يمكن أن ندرسه إلا بوساطة مواد لغوية وما دام كذلك فإنه ينتمي إلى نظرية الدلالة"[32] أي أن النص باعتباره إنتاجاً لغوياً فإنه لا يمكننا مقاربته إلا بأدواته الخاصة (اللغة)، حيث يصير موضوع اللغة لغة ثانية على الرغم من اختلاف الأهداف والوظائف. وهذا هو الموضوع الذي سيأتي.

الهوامش

(1) R. Jakobson: Essais de linguistique générale, p. 214.

(2) A. Michel: Le texte et l'histoire: in qu'est ce qu'un texte? p. 95.

(3) R. Barthes: Mythologies, p. 199.

(4) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص12.

(5) J. Perret: "Du texte à l'auteur du texte" in qu'est ce qu'un texte? p. 18.

(6) Ch. Grivel: Pour une sémiotique des produits d'expression: 1. le texte. in sémiotica, p. 106.

(7) R. Barthes: "L'imagination du signe" in Essais critiques, p. 209.

(8) M. Parent: "Texte et dynamisme" in Qu'est ce qu'un texte? p. 59.

(9) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 107 - 108.

(10) T.A. Van Dijk: le Texte: "Structures et fonctions", in Théorie de la littérature, p. 81.

(11) R. Barthes: "La Théorie du texte", in Encyclopaedia Unuversalis, p. 1015.

(12) R. Barthes: Le Plaisir du texte, p. 14.

(13) A. Michel: "Les textes et l'histoire", in Qu'est ce qu'un texte? p. 104.

(14) G. Poulet: "Lecture et interprétation du texte", ibid., p. 79.

(15) (16) R. Barthes: Le plaisir du texte, p. 16-17.

(17) M. Parent: "Texte et dynamisme", in qu'est ce qu'un texte? p. 46.

(18) A. Kibédi Varga: "Entre linguistique et poétique in Du linguistique..., p. 121.

(19) J.L. Houdebine: "Première approche de la notion de texte", in Théorie..., pp. 258-59.

(20) R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture, p. 12.

(21) J. Kristeva: Recherche pour un sémanalyse, pp. 10-12.

(22) Y. Lotnan: "Le concept de littérature", in Recherches International, p. 36.

(23) (24) M. Parent: "Texte et dynamisme", in Qu'est ce qu'un texte? p. 18.

(25) Ch. Grivel: "Pour une sémiotique... 1 Le texte", in Sémiotica, p. 102.

(26) J. Kristeva: Recherches pour une sémanalyse, p. 52.

(27) E. Ibsch et D.W. Fokkema: La théorie littéraire au XX^{e} siècle", p. 28.

(28) (29) J. Kristeva: Recherches pour une sémanalyse, p. 58-120.

(30) Y. Lotman: La structure du texte artistique, p. 38.

(31) A. Petroff: "Méthodologie de la contraction de texte", Langue F, p. 41.

(32) J. Kristeva: Recherches pour une sémanalyse, p. 218.

النص ولغة اللغة (*)

إن التعريف الشائع لمصطلح لغة اللغة Métalangage هو اللغة التي يكون موضوع دراستها لغة أخرى. وهذا يبدو طبيعياً أو من باب البداهة لأن النص الذي هو إنتاج لغوي لا يمكن أن نقاربه إلا باللغة. وإذاً فلغة اللغة هي علاقة بين لغتين لغة طبيعية ولغة واصفة تأخذ الأولى كمجال للبحث والدراسة. وقد بحث أ. ج. غريماس في أصول هذا المفهوم وأرجعه إلى النظر الفلسفي والمنطقي على وجه التحديد. فمفهوم لغة اللغة جاء به مناطقة مدرسة فيينا (كارناب R. Carnap وخاصة أصحاب المدرسة البولونية (طارسكي) Tarski الذين رأوا ضرورة التمييز الواضح بين اللغة التي تتكلم عنها واللغة التي نتكلم بها... وهكذا فإن لغة اللغة تقدم نفسها باعتبارها لغة وصف [تحليل]"[1].

وهكذا يبدو أن التمييز بينهما يطرح عدة إشكالات إجرائية وتحديد المستويات اللغوية يتطلب عناية خاصة إذ إن كلاً من نص الكاتب ونص المحلل يوظفان أداة مشتركة وهي اللغة ويستعملان نفس القواعد النحوية والتركيبية. وهذه المعضلة كانت مطروحة منذ القديم، وقد تنبه إليها أبو حيان التوحيدي الذي يقول: "إن الكلام على الكلام صعب... لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وما أشبه النحو من المنطق"[2].

إن لغة اللغة إذاً، حسب مفهوم أبي حيان، هي الكلام عن الكلام. وقد ميَّز

(*) الترجمة لـ Méta-langue التي اقترحها عبد الملك مرتاض هي "لغة اللغة" وسنأخذ بها لقرابتها من روح العربية.

بين مستويين من الكلام، الكلام الأول الذي يكون موضوعه العالم والمحيط والأشياء وهي سهلة نسبياً لأنها تعتمد إما على الحس وتصوير الأمور، ويكون المجال فيها واسعاً والفضاء أرحب ومقامات الكلام مختلفة أما الكلام عن الكلام فهو يسبب بعض الإحراجات، لأن موضوعه كلام آخر، لهذا فإن "الكلام على الكلام صعب" لأنه يدور على نفسه، أي أنه يفكر ذاته بنفس الأداة (اللغة) لذلك يلتبس بعضه ببعضه وتتداخل عناصره. وإذا أردنا أن نصوغ فكرة أبي حيان التوحيدي بأفكار حديثة نقول إن النص الأدبي يمثل علاقة لغة بالعالم، أي أن موضوعه هو العالم والأشياء أما لغة اللغة فإنها تمثل علاقة لغة بلغة.

وكان وعي المفكرين العرب بهذه القضية شديداً حيث ميزوا بين لغة النص ولغة الشرح وقننوا العلاقة الموجودة بين اللغتين حتى لا يقع الخلط بين لغة القرآن الكريم ولغة الشراح والمفسرين على ما فيها من إصابة في فهم مقاصد القرآن الكريم، ولكنهم مع ذلك يعترفون بصعوبة المهمة.

فالقاضي أبو بكر البقلاني مثلاً يقول: "وجملة الأمر أن نقد الكلام شديد وتمييزه صعب"[3]. ويعترف الباقلاني بصعوبة النقد وتمييز الكلام بعضه عن بعض، أي كلام النص وكلام المحلل. وقد أعطانا البلاقلاني ملاحظة أخرى في غاية الأهمية وهي اختلاف الناس في فهم النص الأدبي الواحد أو كيفية تلقيه أو نقده حيث يقول: "الكلام المتعارف المتداول بين الناس يشق تمييزه، ويصعب نقده، ويذهب عن محاسنه الكثير، وينظرون إلى كثير من قبحه بعين الحسن، وكثير من حسنه بعين القبح، ثم يختلفون في الأحسن منه اختلافاً كثيراً، وتتباين آراؤهم في تفضيل ما يفضل منه"[4]. وبالتالي فإن موضوع الكلام، إذا تناولناه من وجهة نظر نقدية فإنه يصبح مثيراً للاختلاف في التأويل والفهم.

وأزعم أن الجاحظ كان أوعى المفكرين والفلاسفة العرب بهذه القضية التي خصص لها كتاباً كاملاً وهو كتاب "البيان والتبيين". وحسب ما يتضح من موضوعات هذا الكتاب أنه طرح هذه القضية تطبيقاً، أكثر مما حاول أن ينظِّر لها. "فالبيان" يكون من زاوية الإنتاج و"التبيين" يكون من زاوية المحلل. وقد أخذ هذان المفهومان حظهما من الاهتمام من خلال تطبيقهما على مستويات

خطابية متمايزة من أشعار وأمثال وخطب ورسائل. كما وضح هذين المفهومين بقوله: "إن مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم... والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلا أن المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم"[5]. ثم بعد ذلك يوضح الجاحظ كيفية استقامة البيان ومطابقته للمقامات المختلفة والأنماط الخطابية المتباينة إذ يقول: "إن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة"[6]. ومن هنا يتضح أن البيان لا يتأتى إلا بوجود مجموعة من الشروط منها تمييز المقامات المختلفة والكيفيات المتعددة للتعامل مع اللغة، وسياستها أي تطويعها للتعبير عن أغراض المتكلم ومقاصده وبالتالي مطابقتها لها، ثم هناك أيضاً كيفيات النظم والتركيب والدربة أي المداومة على الكتابة في أغراض مختلفة ومحاولة إنتاج خطابات متباينة والإلمام بميكانيزمات وآليات اشتغال الملفوظات وتوليد الدلالات.

أما على المستوى اللغوي فإن رومان جاكبسون - أثناء حديثه عن وظائف اللغة الستة - قد تحدث عن وظيفة اللغة الواصفة والتي تقترن - حسب المخطط الأولي للتواصل - وهي حالة "حديث اللغة عن نفسها" والتي تتم كل مرة يضطر فيها المرسل والمتلقي إلى التحقق ما إذا كانت لهم نفس الشفرة code.

ونلاحظ أن هذه الوظيفة قد استثمرها النقد الحديث في سياقه اللغوي والبنيوي خاصة للتمييز بين مستويين من اللغة، لغة الناص ولغة المحلل. وهذه القضية تشبه إلى حد ما - إذا جاز لنا التشبيه - علاقة الدال بالمدلول - حسب مصطلح دوسوسير -.

ولكي يحدد رولان بارت مفهوم لغة اللغة فإنه قد بحث في موضوع النص وحدده "بالعالم "أما" موضوع النقد فهو مختلف تماماً، لأنه ليس "العالم"، ولكنه خطاب، خطاب الآخر: فالنقد خطاب على الخطاب، وبالتالي فهو لغة ثانية أو لغة اللغة كما يقول المناطقة التي تمارس وجودها واشتغالها من خلال اللغة الأولى (أو اللغة - الموضوع). ينشأ عن هذا أن العمل النقدي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار هذين النوعين من العلاقات: "علاقة اللغة النقدية بلغة

الكاتب وعلاقة هذه اللغة الموضوع بالعالم"[7].

أما صلاح فضل فإنه يوضح العلاقة بين النص واللغة النقدية بأسلوب بسيط حيث يقول: "العالم موجود والكاتب يتحدث عنه، هذا هو الأدب. أما موضوع النقد فهو شيء مختلف عن ذلك، فليس موضوعه العالم وإنما ما قيل عن هذا العالم، وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية، أي في المصطلح النقدي "ما وراء اللغة" أو ميتالغة"[8]. وبعد أن عرف فصل موضوع النقد (أي الميتالغة) انطلاقاً من رولان بارت، فإنه - ودائماً انطلاقاً من بارت - يحدد ماهية النقد. يقول: "ويترتب على هذا أن النقد ليس سوى نوع مما وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذ اكتشاف الحقائق بل بحث (الصلاحيات)"[9].

وأثناء تحديد رولان بارت للوظائف اللغوية، فإنه يضع هذه القضية على مقاييس المنطق الذي لا يبحث في اجتماعية اللغة ولكن في صلاحياتها (أو مقبوليتها)، هل هناك تطابق بين القضية ومحمولها أم لا. ويوضح رولان بارت هذه القضية قائلاً: "إذا لم يكن النقد سوى نوع من لغة اللغة، هذا يعني أن مهمته ليست كشف "الحقائق"، ولكن دراسة الصلاحيات فقط، لأن اللغة في حد ذاتها ليست صادقة أو كاذبة، بل هي صالحة أو غير صالحة، وتكون "صالحة" إذا استطاعت أن تكوِّن نظاماً متلاحماً من العلامات"[10]. وهو ما يتطابق - طبعاً - مع أهداف النقد الحديث الذي يحاول قدر الإمكان التخلص من الأحكام القيمية المعيارية ومن رواسب الانطباعية وبقايا النقد الإيديولوجي.

وهذا الموقف يعامل النص الأدبي معاملة المقال المنطقي، وبالتالي يحجمه ويعامله على أساس أنه منظومة لغوية ومجموعة من القضايا المنطقية وهو إهدار لأدبيته وقيمه الجمالية. وقد تصلح هذه الطريقة الإجرائية في مسائل الاستدلال ولكنها تبدو عاجزة في مجال التأويل.

أما عبد السلام المسدي فإنه يطرح هذه القضية في إطار فلسفة اللغة ونظرية المعرفة ويبيِّن أن العلاقة بين اللغة الموضوعة واللغة المحمولة يجب أن تتنزَّل في إطار فلسفي منطقي فتصبح العلاقة هي علاقة محمول بموضوع. ويتجاوز بذلك النظرة التصنيفية taxinomique التي تبسط العلاقة وتجعلها علاقة ترتيبية، أي اللغة

- الموضوع هي الأولى واللغة الواصفة أو لغة اللغة هي اللغة الثانية.

يقول عبد السلام المسدي: "واللغة الموضوعة هي النص في المحاورة الكلامية وفي الأدب وفي الدين والتاريخ، واللغة المحمولة هي خطاب علم اللسان وعلم الأدب وعلم الدين وعلم التاريخ"[11]. وبهذا يصير النص الأدبي والدين والتاريخ هو الموضوع والكلام حوله هو العلم، أي مجالاً للمعرفة والتقصي العلمي.

ويرى عبد السلام المسدي أيضاً أن هذه الثنائية: الحمل والوضع متلازمة في الخطاب العلمي والمنطقي لأنها تعتمد العمليات الوصفية والتحليلية التي تخضع إليها مادة العلم. حيث يقول: "فالوضع والحمل ثنائي مفهومي يبسط تلقائياً معضلة تحويل مادة العلم إلى موضوع للمعرفة، وبين طرفي الوضع والحمل تقوم كل عملية تفسيرية يشرح فيها الموضوع بالمحمول على حد ما يشرح المسند في علم التركيب اللغوي المسند إليه إذ يخبر عنه ويتم له الدلالة"[12]. ويستنتج منطقياً من خلال عرضه للعلاقة بين "الثنائي المفهومي طبيعة الوضع والحمل حيث يقول: "فإذا كان الموضوع ذاته خطاباً لغوياً فإن صياغة المحمول عليه تنشئ خطاباً حول الخطاب فتشتق لغة من لغة فتكون لغة محمولة على لغة موضوعة"[13]. هذا الاستنتاج يصلح الخطابات والملفوظات الأدبية والإيديولوجية. وإذا كان موضوع العلمية مادة (مثل الفيزياء أو الجيولوجيا أو علم الأحياء أو علم النبات...) فإن الموضوع هو المادة والمحمول هو اللغة الشارحة. أما إذا كان العلم مكتوباً، أي وصفاً للمادة المدروسة إمبريقياً فإن اللغة المحمولة تكون من درجة ثانية أي موضوع لمحمولين وهنا ندخل في قضية أخرى وهي علم العلم.

وينزِّل عبد السلام المسدي هذه القضية منزلة أخرى هي مجال الإنتاج والتلقي، أي التلفظ والتأويل، إذ يقول: "فكل كتابة هي لغة موضوعة وكل قراءة هي لغة محمولة"[14] وهكذا تبدو العلاقة في هذه الحالة علاقة تواصلية لأن عناصر التواصل الأساسية الثلاثة موجودة في هذا المقام حيث تصير اللغة الموضوعة هي المرسل وموضوعها هو الرسالة ومستقبلها هو اللغة المحمولة.

وإذا نقلنا هذه القضية إلى حقل اللسانيات واستناداً إلى مفاهيم دوسوسير فإن اللغة الموضوع تصبح هي المدلول signifié واللغة المحمول هي الدال signifiant وبهذا تصبح العلاقة بين اللغة - الموضوع langage-objet واللغة الواصفة أو لغة اللغة من نوع علاقة الدال بالمدلول، ويصبح من المنطقي أننا لا نفهم لغة اللغة دون فهمنا للغة الموضوع، أي أننا لا يمكن أن نفهم بصورة كاملة البحث النقدي أو الشرح ما لم نكن قد فهمنا النص الأدبي. لأنه في هذه الحالة يصبح الحديث قائماً عن موضوع مغيب ومجهول.

وقد تكون لغة اللغة مغيبة للموضوع وخاصة إذا انطلقت من منطلقات إيديولوجية أو مواقف مسبقة، لأن "كل خطاب نظري (فلسفي أو علمي) يُنتج في نفس الوقت داخل اللغة الاستعمالية وضدها في نفس الوقت"[15]. وهذا يعني التشديد على التمايز بين اللغة ولغة اللغة وعدم إلغاء الحدود بينهما لأن ذلك يعني تداخلاً في الوظائف. فلا يكون الشرح هو إعادة إنتاج للخطاب الأدبي ولا يكون النص الأدبي طرحاً للقضايا المعرفية والنظرية معلماً أساسياً فيه.

وفي النص الأدبي تطرح هذه القضية بعمق حيث نجد أن اللغة/الموضوع الواحدة تطرح من خلال عدة لغات محمولة سواء أكان ذلك في عصر واحد وبما يوفر هذا العصر من إمكانيات معرفية ومفاهيم نقدية وتحليلية، أو عبر عصور مختلفة ومتباينة الثقافات والحضارات.

والآن نطرح السؤال التالي: ما الذي يميز النصين الأدبي والنقدي؟ أعتقد أن ما يفرقهما هو كيفية التعامل مع أداة مشتركة هي اللغة، فتوظيف اللغة في النص يتجلى من خلال الاشتغال على اللغة كذاكرة وكمفردات ومجاز واستعارة وبالتالي يخلق النص منطقه الخاص، في حين أن تعامل النص النقدي مع اللغة هو تعامل منطقي معياري والمفردات بالنسبة إليه هي عبارة عن استعمالات وظيفية أداتية. فنص الكاتب الذي ينتج سابقاً لنص الناقد ولكنهما يجتمعان في كونهما يبلوران فكرة واحدة ولكن بطرائق مختلفة، وهكذا يكون الفرق بينهما فرق في طبيعة اللغة ذاتها. لأن نص الكاتب يركز على اللغة نفسها من تشكيل ونظم وفصل ووصل لإجلاء صورة تعبيرية ناتجة عن تراكمات نصانية وتجارب أدبية سابقة،

في حين أن نص الناقد يحاول وصف الميكانيزمات اللغوية والآليات الدلالية التي وظفها نص الكاتب. وانطلاقاً من المقاييس المنطقية يحدد فيليب هامون العلاقة بين اللغتين بقوله: "إن التمييز بين اللغة ولغة اللغة ليس بديهياً. فالخطابات أو مقاطع من الخطابات تنبني حسب العلاقة المعادلية (équationnelle أ - ب)"[16].

وبهذا يحدد هامون وظيفة لغة اللغة التي تتمثل في وصف الدلالة، أما خاصية التعالقinterdependence فإنها تتمثل في كون الثاني لا يمكن أن يمارس حضوره في غياب الأول، وتعاملهما مع نفس الأداة مختلف من مستوى إلى آخر.

بالنسبة للنص الأدبي تبدو اللغة مستهدفة مباشرة ويتجلى ذلك في المعاناة والاشتغال على نظم عناصرها وإيجاد علائق جديدة بينها، أو اختراق لقوانينها النحوية والدلالية (العدول) أو لبلاغتها وقوانين الصنعة المتصلة بها (الضرورات والجوازات)، بينما النص النقدي يتعامل مع اللغة كأداة لوصف الدلالة أو تحليل هذه "الخروقات"، لأن المعنى أو الدلالة متضمن في النص ولا جدوى من التأكيد عليه أو إعادة إنتاجه.

من خلال عرضنا للعلاقة التواصلية بين النص النقدي والنص الأدبي يمكن أن نستنتج علاقة أخرى يمكن أن نسميها حوارية dialogique، فإذا كان النص الأدبي يقوم بتشفير الرسالة (اللغة/الموضوع) فإن النص النقدي وعن طريق الميتالغة (أو اللغة الواصفة) يقوم بعملية فك الشفرة أي codage و.décodage وهذه العملية تؤكد على اختلاف النظامين اللغويين ولهذا عرف فيليب هامون لغة اللغة "بأنها لغة تتكلم عن لغة أخرى عن دلالتها وتركيبها وأصواتها"[17].

هذا الثنائي المفهومي الذي هو اللغة ولغة اللغة، ومن خلال وجهات النظر التي حللناها يوضح لنا مجموعة من الثنائيات التي تحكم العلاقة بينها: - العلاقة الأولى ذات طابع تصنيفي taxinomique فالنص الأدبي يأتي دائماً قبل النص النقدي وهي علاقة ترتيبية أنطولوجية - النوع الثاني من العلاقات علاقة تبعية أي تعالق لأن النص النقدي لا يوجد إلا بوجود النص الأدبي - هناك علاقة احتواء، إذ إن النص النقدي يحتوي النص الأدبي أما العكس فإنه لا يجوز - علاقة

وظيفية حيث يقوم النص الأدبي بتشفير الرسالة بينما يقوم النص النقدي بفك شفرات الرسالة - وأخيراً العلاقة التأويلية باعتبار النص الأدبي كتابة والنص النقدي قراءة له.

من خلال هذه العلاقات المتداخلة بين النص والنقد تتكون صورة الناص من خلال الآليات اللغوية وتتكون من جهة أخرى صورة واصف النص من خلال الرؤية التي يقترحها لمقاربة هذا النص، "لأن الشعري والميتالغوي يلغي بعضهما البعض ويذوبان في النص المكتوب"[18].

إن بقاء النص النقدي داخل النص الأدبي والتركيز على ميكانيزماته الداخلية قد يعطي صورة مشوهة عن هذا النص وبالتالي يعزله عن سياقاته المعرفية ويلغي بياناته coordonnées الاجتماعية والتاريخية. لذلك فإن لغة اللغة تعنى بالبحث في كيفية تجسد الواقع بجميع تجلياته من خلال النص وذلك لأن الأدب هو ترميز للواقع والمواقف. وفي هذه الحالة نقول إن النظام اللغوي ونظراً لخصوصيته فإنه يمكن اعتباره نظاماً ثانياً بالنسبة لنظام الواقع، لأن اللغة الطبيعية كنظام منته من القواعد المتفق عليها ضمن مجموعة لغوية معينة تتجاوز نظامها الداخلي لتحيل إلى منظومات أخرى تفيض عليها، "ولهذا فإن دراسة النص الأدبي تطرح بإلحاح مشكلة وضعيته داخل فضاء اجتماعي"[19] ودراسة آثاره من خلال النص.

وإذا طرحنا السؤال الآتي: ما هي الأداة التي يمكن بواسطتها فهم أو وصف النص الأدبي؟ إن النص الأدبي هو منبع الإحالات السوسيو - ثقافية والقيم التعبيرية التي تفرض مستوى لغوياً جديداً لوصفها، ويصبح النص الثاني ميتانص "Métatexte"(*) لذا يجب أن يكون متضمناً داخل نص تواصلي ما"[20]. فالنص الأدبي يقدم المعنى منتشراً على كامل جسده وبين ثناياه وفي الكثير من الأحيان بأشكال متخفية، ولهذا فإن النقد لا يكتفي بالتأكيد على مقول النص ولكنه يتعداه إلى البحث عن المسكوت عنه، وبالتالي فهو يعيد تنظيم الدلالة وعرضها في أنساق لغوية جديدة ويجمع أطرافها المتبعثرة والمتناثرة. ومن خلال هذه العمليات

(*) اقترح عبد الملك مرتاض ترجمة نص - النص - ورأى أن هذه الترجمة غير متداولة ولا تؤدي بدقة المعنى النقدي المطلوب.

التحويلية التي يقوم بها النقد إزاء النص الأدبي فإنه يقوم بتشخيص نظامه اللغوي وإجلاء غوامض رموزه كما قد يقوم بترميمه أو إعادة بنائه في شكل جديد.

وبهذه الطريقة فإن النقد يلتقط بعض القيم التي لا تظهر بجلاء من خلال النص الأدبي ويستعيد بعضها لإعادة بناء المعنى لأن "النص الحقيقي عليه أن يزيل كل شكل من أشكال الإيديولوجيا أو أي صوت غير صوته الحقيقي مثل العلم أو أي قضية، أو أية مؤسسة"[21]. وحسب رولان بارت فإنه لا صوت يعلو على الصوت الحقيقي للنص، أي أن لغته يجب أن تكون في درجة الصفر (بارت) وتزيل عن نفسها كل حمولة إيديولوجية أو علماوية (التي تدعي العلم) لأن لها أنظمة مغايرة لنظام النص.

ويؤكد ألان ميشال مقولة بارت عندما يقول: "إذا فقد النص أو العمل الأدبي هيمنته المطلقة، فإنه يفسح المجال بذلك إلى تأويلات ليست من النص في شيء"[22] لأن التأويل الذي يستعمل لغة مؤسساتية فإنه يقوم في هذه الحال بوظيفة مزدوجة: فهو من جهة يقلل من حضور النص، ومن جهة أخرى يستعمل للتعبير عما ليس فيه ولا منه.

هذا الطرح ينفي القول بوجود محلل "بريء" أو على درجة مقبولة من الموضوعية وبالتالي يكتفي بوصف آليات إنتاج الدلالة، بل إن كل محلل يتدخل بطريقة أو بأخرى من خلال لغته الوصفية. صحيح أن النقد الحديث يحاول أن يتحلى بأكبر قدر ممكن من العلمية والحياد كرد فعل على النقد الانطباعي والذاتي الذي يعكس رؤى المحلل أكثر مما يستنطق النص، لكن رغم ذلك فإن محلل النص "يعطيه من عقله وثقافته ولكن عملية العطاء هذه تأخذ شكل الكشف إذ يبدو كأنما يستخرج المعنى من معادنه أو مظانه في لغة النص"[23]. فالتدخل في هذا السياق، والذي يأخذ شكل المغامرة والاستكشاف، يكون علامة على خصوصية نظام لغة اللغة ونشاطها تجاه النّص.

إن أهمية لغة اللغة تكمن في توضيح الفضاء السوسيو - ثقافي انطلاقاً من لغة النص وبالتالي تساعدنا على فك الشفرات الفنية في مجتمع معين وثقافة مخصوصة وعن طريق هذه الوظيفة الجديدة التي نخولها لغة اللغة فإننا نربط

النص بالثقافة "فالعلاقات الخارج - نصية extra-textuelle للعمل الأدبي يمكن أن توصف كعلاقة بين مجموع العناصر المتضمنة داخل النص وتمكننا من التعرف على العناصر التي استعملها النص موضوع الدرس"[24] وهذه الارتباطات والعلاقات تحيل إلى حقائق سوسيو - تاريخية خارج نصية تخص ثقافة معينة، وهكذا فإن لغة اللغة "تعمل على استخراج طبقات دلالية جديدة من النص الأدبي"[25] والتي لا تستطيع اللغة الواصفة التي تبقى في حدود النص الضيقة استخراجها. إن وجود معايير فنية ثابتة أو نماذج قارة حسب "أفال" Avalle تساعد الناص على بناء نصه وفق المعايير التي كرستها ثقافة معينة وهي مهمة بالنسبة للناقد لأنها تساعده على فهم النص، و"وجود هذه النماذج القارة تساعد متلقي الرسالة للقيام بتوقعات، بصفة عامة دقيقة، عن كيفية سير الخطاب في الوقت الذي يبدأ محاوره في تشكيله"[26]. وهذه القضية تشكل جزءاً من تاريخ الأدب الذي يحاول ربط الأحداث التاريخية بالظاهرات الأدبية.

وكمسلمة بديهية يمكن أن نقول إن أية لغة يمكن أن تكون موضوعاً للغة أخرى، أي ميتالغة، هذا في الجانب اللساني. أما في الجانب الأدبي فإننا نقول إن كل نص يحتمل قراءات متعددة ومختلفة سواء في عصره أو في عصور تالية له. وكل تناول يرتبط بظروف سياسية ومعرفية معينة وكل ناقد يتناول النص بما أوتي من أدوات نقدية ومفاهيم تحليلية مغايرة.

وإذا جئنا إلى شاعر، مثل أبي الطيب المتنبي، نلاحظ أن نصه الشعري شكل مجالاً واسعاً للإجراءات النقدية وقد شغل النقاد كثيراً، أوَليس هو القائل "أنام ملء جفوني عن شواردها"؟ وما اختلاف النقاد حول نصوصه أو شاعريته إلا دليل على قوتها وغناها.

وقد تعرض محي الدين صبحي[27] إلى أربعة نقاد تناولوا نصوص المتنبي وعلاقتها بالنص الشعري العربي بصفة عامة. أي أنهم تناولوا نصوص المتنبي في علاقتها مع المحيط الشعري سواء أكان حاضراً (الشعراء المعاصرين له) أم غائباً (الشعراء القدامى) ثم علاقة ذلك باللغة النقدية (الميتالغة). ولن ندخل في تفصيل الخلفيات الأدبية أو السياسية التي كانت وراء هذه النقود، إنما نتناولها باعتبارها

ممارسات نصانية اهتمت ببعض القضايا النقدية من خلال شعر المتنبي. وهذه الممارسات هي: "الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره" لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي (388) و"رسالة في الكشف عن مساوئ المتنبي" للصاحب بن عباد (- 385) و"المنصف للسارق والمسروق منه" لمحمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي (393)[28] وأخيراً "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لعلي بن عبد العزيز الجرجاني (392هـ).

وبحث محي الدين صبحي حاول تحليل الخطاب النقدي من خلال أربعة نقاد تناولوا نصوصاً مختلفة لشاعر واحد ألا وهو أبو الطيب المتنبي. ونلاحظ أن اللغة الواصفة أو الميتالغة التي وظفها محي الدين صبحي تتنزل في الدرجة الثالثة من مستويات اللغة التي هي اللغة الموضوع، أي أشعار أبي الطيب المتنبي والميتالغة من الدرجة الأولى وهي النقود التي قام بها كل من الحاتمي والصاحب بن عباد وابن وكيع والجرجاني، وفي الدرجة الثالثة الميتالغة التي وظفها محي الدين صبحي. ونلاحظ أن هذا المستوى اللغوي الثالث يحاول أن يؤسس علائق جديدة بين المستويين الأولين ثم بالمستوى الثالث، وهي الإشكالية التي يطرحها "نقد النقد" وذلك بغية تشخيص عيوب الخطاب النقدي وإبراز تناقضاته وتجاوزاته وعدم اتساق مفاهيمه أو غموضها.

وهذه العملية أي "نقد النقد" قد تغيب النص الأصلي (اللغة الموضوعة) إذ لم تستطع أن تتميز عن المستويين اللغويين السابقين (أي اللغة/ الموضوع من الدرجة الأولى). ويعني هذا أن على هذه العملية أن تتجاوز المستويين السابقين لتؤسس علاقاتها ووظائفها الخاصة. وقد أبدى ف. هامون ملاحظة سديدة بهذا الشأن عندما قال: "قد تتداخل قواعد لغة اللغة وقواعد اللغة الموضوعة إلى درجة الاندماج وبالتالي تكون نحواً واحداً، لأن توالد لغة اللغة المتراكبة superposables إلى ما لا نهاية (كل لغة تفترض لغة مشاكلة isomorphe[*] تفترض بدورها لغة أخرى، وهذا قد يؤدي إلى غموض التحليل"[29]. وهذا هو

(*) D. Reig: Dictionnaire Arabe-Français, Français-Arabe, Larousse.

ما كان سائداً في فترة من فترات تاريخ الثقافة العربية الإسلامية حين توقف الإبداع الفكري ليفسح المجال أمام المختصرات المتعددة لنص واحد (مختصر المختصر) ثم إعادة تطويله، إلى غير ذلك من الممارسات التي تنم عن توقف في الإبداع الفكري.

وهذه الملاحظة لا يمكن أن نسحبها على بحث محي الدين صبحي لأن الغاية تختلف، ومشروعه يسير "على هدي مفهوماتنا الحديثة للنقد الأدبي، ضمن حركة شاملة لإحياء التراث، لا بتحقيقه ونشره فقط وإنما باستخلاص العناصر الأساسية الفاعلة في هذا التراث النقدي، والتي ما تزال قابلة للحياة والمعاصرة"[30]. يتجلى أن المشروع الذي يشتغل عليه محي الدين صبحي تحديثي، أي تجديد الآليات النقدية القديمة بطريقة انتقائية لاستخلاص "العناصر الأساسية الفاعلة" وذلك ضمن "حركة شاملة لإحياء التراث". ولا يمكن اعتباره حداثياً لأنه لا يطرح أسئلة الحداثة ولا يستنطق النصوص من خلال آليات مستحدثة. ولكن الشيء الأساسي في عمله هو أنه حدد مشروعه بدقة وركز على شاعر واحد وبالتالي أنقذ هذا المشروع من التشتت والتبعثر.

وقد عرض محي الدين صبحي بحثه في شكل حوار نقدي "دار بين ثلاثة نقاد من أهم نقاد الأدب في النصف الثاني من القرن الرابع، حول القيم الكلامية الجديدة، عبر شعر أبي الطيب المتنبي ولعله أن يكون من أهم المحاورات في تاريخ النقد العربي"[31] وهذا مهم في حد ذاته لأنه ركز على الطابع الحواري النقدي، أي أن لغته الواصفة تتدخل كهيئة منظمة لحوار وربما جامعة له من خلال ترتيبات شكلية حديثة. إن الخطاب الذي أنتجه يحاول أن "يمسرح" الخطاب النقدي ويجعل منه مجموعة من الحركات التي تدور حول قيم نقدية غير ثابتة ولا مستقرة.

لقد سبق أن قلنا إن عمل محي الدين صبحي يمكن اعتباره "نقداً للنقد" لأنه يتناول نصوصاً نقدية كموضوع، وبالتالي فإنه يمارس نوعاً من النقد الحواري. وقد عرف تزفيتان تودوروف النقد الحواري بقوله: "يتكلم النقد الحواري ليس عن المؤلفات وإنما إلى المؤلفات - أو بالأحرى مع المؤلفات -

وهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصوتين الحاضرين. ليس النص المنتقد موضوعاً ينبغي لـ "تعقيد لغة" أن يأخذه على عاتقه، ولكنه خطاب يلتقيه خطاب الناقد، المؤلف هو "أنت" وليس "هو" محاور يجري النقاش معه حول القيم الإنسانية[32]، ولكن النقد الحواري، أو "نقد النقد" في كتاب محي الدين صبحي ينزل في بعض الأحيان إلى الخطاب العاطفي غير العلمي ويجعل أفكار النقاد الثلاثة خاصة مجرد صدى لواقع سياسي أو شخصي أو حتى إقليمي كأن يصف ابن وكيع بالخبث (ص64) وموقف الحاتمي بالانتقامي تجاه المتنبي لأنه تكبر على العراقيين (ص 16) ويرجع الخلاف بين ابن عباد والمتنبي إلى أمور شخصية لأنه لم يمدحه (ص 40) وفي حاله مع ابن وكيع يرجعها إلى هجاء المتنبي لكافور والطبقة السياسية في مصر (ص 50).

فإذا أتينا إلى تحليل الرسائل النقدية التي تناولت شعر المتنبي، فإن أول ملاحظة نسديها حول "الموضحة" هي بنيتها حيث جاءت في شكل أربعة مجالس "ناظر فيها [الحاتمي] أبا الطيب المتنبي في مآخذه على شعره"[33] حيث "يورد الأبيات المعيبة فيها، فإذا أصبح المتنبي بأبيات جيدة منها، ليتوصل إلى القول بأن الأبيات الرديئة من صنع المتنبي والأبيات الجيدة مسروقة"[34]. وهذا بغرض نفي الشاعرية والجودة عن المتنبي وليجعل من صوته صدى للأصوات الشعرية الأخرى. "ثم يورد الحاتمي في تفنيد المتنبي أبيات زهير، وأربعة أبيات لشعراء آخرين تداولوا معنى زهير، ثم يحكم بأن المتنبي قصر عن هؤلاء جميعاً"[35]، وهذا لكي يثبت عدم قدرة الشاعر على الأخذ، الذي هو تقنية معروفة لها قوانينها وشروطها كالإضافة مثلاً في العبارة أو نشرها إذا كانت موجزة أو تلخيصها إذا كانت مطولة إلى غير ذلك من الشروط التي حددها النقاد.

وعندما تعرض إلى مطلع "أحاد أم سداس..." فإنه (أي الحاتمي)، فإنه قد عاب على المتنبي هذا المطلع و"قابله باثنين وعشرين بيتاً لأحد عشر شاعراً منهم عدي بن الرقاع، وبشار، والفرزدق، وخالد بن يزيد، ومحمود الوراق... إلخ واستعرض من هذه القصيدة سبعة أبيات أخذها المتنبي وقصر في الأخذ عن ابن المعتز والأخطل، وأبي النجم، وزياد الأعجم، وأبي نواس، والبحتري،

وأبي تمام وغيرهم"[36] وهذا لنفي الأصالة عن المتنبي وجعله دون مستوى الذين أخذ عنهم. وهذه المقارنة غير عادلة لأنه قد قارن المتنبي بشعراء من غير طبقته.

ثم يقارن الحاتمي بين طريقة الأخذ عند كل من أبي نواس والمتنبي، ويجد أن الأول يحسن الأخذ بينما الثاني لا يحسن، وهذا بغرض مقارنته مع المحدثين. حيث "يضع الحاتمي أبا نواس مثالاً للإحسان في الأخذ بإزاء المتنبي الذي يراه مثالاً للإساءة في الأخذ، هذا فضلاً عن التهمة المعتادة بأن المتنبي حيال على أبي نواس في معانيه وألفاظه"[37]. ثم لكي يغلب أبا نواس على المتنبي، فيجعل من الأول حجة ومعياراً ومن الثاني مجرد ناقل رديء فقد أورد "اثني عشر بيتاً للمتنبي أخذها كلها عن أبي نواس ولم يحسن الأخذ إلاّ في بيتين منها"[38]. وبهذه الطريقة وهذه المقارنة فإنه يجعل المتنبي دون مكانة أبي نواس.

أما "الكشف" للصاحب بن عباد فإنه تناول شعر المتنبي تناولاً سياسياً، وهذا يعود إلى التكوين الشخصي والثقافي لصاحبه وهي "الطريقة التي اتبعها لانتقاد المتنبي"[39]، حيث كان كاتباً ثم وزيراً لمؤيد الدولة البويهي ثم لفخر الدولة كما تجمع على ذلك المصادر الأدبية وخاصة "أخلاق الوزيرين" لأبي حيان التوحيدي. ونظراً لوظيفته السياسية - ثم لأسباب شخصية أخرى - فإن "رسالة الصاحب تعتمد على ذوق مؤلفها أكثر مما تعتمد على منطلقات نظرية محددة في نقد الشعر"[40]. خاصة إذا علمنا أنه كان نوى مقاسمة المتنبي نصف ماله إذا مدحه. وهذا له دلالته التي تعبر عن سلطة القصيدة وقوة الصوت المادح للمتنبي. وهذه الخلفية تساعد الدارس على تفهم أسباب وضع رسالة "الكشف عن مساوئ المتنبي".

أما "المنصف" فإنها تبدأ بعرض كيفيات النقل والأخذ عند القدماء والمحدثين من الشعراء، وقد أكد ابن وكيع أن الأخذ القليل محبب لأنه يعكس التلاحم الشعري والاطلاع على أشعار الآخرين، وأما الكثير فإنه شيء معيب. ولكي ينفي ابن وكيع عن نفسه صفة المتحامل فإنه يصرح "وسأنصفه في كل ذلك: فما استحقه على قائله سلمته إليه، وما قصر فيه لم أدع التنبيه عليه"[41].

وهذا لضمان نوع من التناسق بين هذه المقدمة وعنوان رسالته.

والعمل التركيبي الذي قام به محي الدين صبحي يتمثل في الإشارة إلى مجهود الحاتمي واشتغاله بالشعراء الجاهليين والإسلاميين بينما لم يخصص للمحدثين إلا حيزاً صغيراً، بينما لاحظ ابن وكيع أن "معظم من تتوارد أسماؤهم في "المنصف" هم من شعراء الطبقة الدنيا بين المحدثين... ثم بعض المحمقين، وبعض الأعراب، وبعض الأغفال وبعض المحدثين، وبعض المتأخرين أو المتقدمين"[42]. وهذا إن لم يكن صادراً عن خلفية معينة - كما يذهب إلى ذلك محي الدين صبحي - فإنه محاولة لجعل أشعار المتنبي في سياق شعري عربي عام.

أما كتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني فإنه ردّ على الكتب السابقة في محاولة لإنصاف المتنبي وهي "تضم ردوداً على كل من ""الموضحة" و"الكشف" و"المنصف""[43].

ويقدم الجرجاني أسباب تأليفه "للوساطة" ويلخصها في ثلاثة: "سبب أخلاقي محوره إقامة العدل بين الأدباء، وسبب شخصي لأن الأدب نسب، وسبب علمي مفاده ضرورة الكشف عن الحقيقة الأدبية باتخاذ مقياس واحد في الحكم على الجيد والرديء وفي المسامحة والمؤاخذة"[44]. وهكذا حاول القاضي الجرجاني صياغة مفاهيم نقدية وتعميمها لتطبق على كل الشعراء بنفس الصيغة والنظر إلى شعر المتنبي في إطار عصره لترتيبه ضمن الطبقة التي ينتمي إليها والدفاع عن محاولة إخراج المتنبي من الزمن الشعري العربي وجعله مجرد ناقل عن غيره.

ولعل المتنبي نفسه أراد أن يدافع عن نفسه تجاه الذين حاولوا إخراجه من مملكة الشعر ونزع كل شاعرية أو أصالة عن نصوصه عندما قال:

ولست أبالي بعد إدراكي العلى   أكان تراثاً تناولت أم كسبا

ورغم ما قيل عن أشعار المتنبي في القرن الرابع الهجري فإن أشعاره ما زالت حية ولا زالت نبضاته تضبط تنفس بعض القصائد المعاصرة.

وإذا استنطقنا أشعار المتنبي ذاتها نجدها تحوي في داخلها هذا البعد

الحواري وبالتالي فإنها فتحت الحوار مع أجيال عديدة وأفرزت قراء كثيرين. وقد أكد المتنبي أن نصوصه نصوص متعددة أي تحمل بداخلها نقودها (جمع نقد) وتساهم في بلورة قراءات متعددة وقد تكون مختلفة ومتباينة حولها. وقد عبر عن هذه الفكرة شعرياً بقوله:

أجزني إذا أنشدت شعراً فإنما   بشعري أتاك المادحون مردداً

ودع كل صوت غير صوتي فإنني   أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

إن النقد الموضوعاتي قد يرى في هذين البيتين قمة الفخر والإشادة بالذات للحصول على هبات أكثر من سيف الدولة وبالتالي يدخلهما في دائرة التكسب ومحاولة استدرار سخاء سيف الدولة. أما النقد النفسي فإنه قد يرى فيهما قمة النرجسية ويمكن تحليل دوافع هذه النرجسية إلى الطموح الكبير الذي كان يسكن الشاعر بسبب نسبه الحقير. وبالتالي فإن هذا الافتخار هو محاولة إبراز مزايا الشاعر الخاصة وتمكنه من ناصية الشعر هو عبارة عن "تعويض".

أما النقد الحداثي الذي لا يعير اهتماماً كبيراً للبيوغرافيا (حياة الشاعر) ونوعية ثقافته ومحيطه الاجتماعي والسياسي وشيوخه وكيفية تعاطيه للنظم الشعري ولا يعير أيضاً اهتمامه إلى المونوغرافيا أي الإنتاج الشعري لشاعر محدد ومجمل إنتاجه والمؤثرات التي تتجلى من خلاله، فإن هذا النقد الحداثي يقارب البيتين السالفي الذكر مقاربة مغايرة ذلك أنه يسقط من حسابه أنا المخاطب (بفتح الطاء) لا يعني بالضرورة سيف الدولة أو أي ممدوح من ممدوحيه.

إن الذي يعنيه المتنبي ليس ممدوحاً عينياً مخصصاً ولكنه قد يكون القارئ الذي يتقبل شعره. لذلك فإن الشاعر يطلب منه أن يجزيه إذا أنشد شعراً. والجزاء الذي يطالب به الشاعر لا يعني حتماً المكافأة المادية ولكنها تعني القراءة الجادة والمعمقة أو الاستظهار لأنه يزعم أن كل المادحين يرددون شعره وبالتالي فهو الأصل وما عداه هو ترديد لأشعاره بطرائق مختلفة. وإذا كانت الجملة الأولى (أو البيت الأول) قد جاء في صيغة طلبية، فإن البيت الثاني قد جاء في صيغة أمر. ذلك لأنه بعد أن عرض مزايا شعره يمر إلى تقديم شروطه ويحول انتباه مخاطبه

إليه كلية (ودع كل صوت غير صوتي) لأن صوته يعلو على كل الأصوات الشعرية. وقد جاءت كلمة "صوت" نكرة وهذا إمعاناً في شد انتباه المخاطب من جهة ثم إخفاء (محو) لأي صوت شعري آخر من جهة ثانية. ولو توقفت الفكرة عند هذا الحد فإن مخاطبه لا يصدقه لذلك فإن الشاعر يقدم تعليلاً لهذا الأمر عندما يقول: "أنا لطائر المحكي ولآخر الصدى". وهذا التعليل يعتبر بيت القصيد لأن المتنبي هو الطائر المحكي وكل النقود التي تناولت شعره هي عبارة عن أصداء تحاول أن تحاكي صوته، ولكن هيهات لأن الفرق شاسع بين الصوت والصدى، لأن الصوت هو الأصل والصدى هو الصورة، وما ردود الأفعال النقدية التي أثارتها أشعار المتنبي إلا دليل على قوتها وفحولتها "لأن الدهر من رواة قصائده" التي تجاوزت الزمان والمكان.

أما إذا انتقلنا إلى رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" (ط 1/ 1969) كنموذج والتي وظفت التقنيات السردية الحديثة باقتدار نلاحظ أنها كانت محل عناية من قبل الكثير من النقاد باعتبارها تمثل أول عمل روائي ناضج قادم من بلاد لها تقاليد عريقة في قول الشعر ونظمه.

وقد تناولت هذه الرواية مجموعة من الدراسات، ضمن منظورات مختلفة ومقاربات متباينة، ضمنت في كتاب "الطيب صالح عبقري الرواية العربية"[(45)]. وسنتناول أعمال يمنى العيد التي تندرج ضمن المشروع الحداثي الذي نشتغل عليه.

تناولت يمنى العيد في كتابها "في معرفة النص" هذه الرواية من وجهة نظر بنيوية مركزة على عنصري الزمن والسرد لبحث دلالات التملك للوطن. وقد قسمت الزمن إلى مستويين: زمن القص وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد وهو في رواية الطيب صالح زمن حضور مصطفى سعيد في القرية بعد عودته، وزمن حضور الراوي بعد عودته أيضاً حيث يتم اللقاء ويجري الحديث بينهما"[(46)].

أما المستوى الزمني الثاني - الذي حددته يمنى فهو "زمن الوقائع وهو زمن ما تحكى عنه الرواية"[(47)]. أي مجموع الأحداث التي قام بها مصطفى سعيد

في لندن وهي كثيرة بالمقارنة مع ما قام به عندما عاد إلى السودان.

وانطلاقاً من هذا المستوى ترى الباحثة أن رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تتكون - على الصعيد المضموني - من ثلاث قصص: قصة مصطفى سعيد هي قصة تاريخ ولادته في السودان وتعلمه في المدارس الابتدائية وتفوقه وإقباله على تعلم اللغة الإنكليزية ثم ذهابه في بعثة إلى مصر... ومن مصر يذهب إلى لندن حيث يحصل ثقافة واسعة ويؤلف كتباً في الاقتصاد السياسي ويحاضر ويعشق النساء، ويفرغ حقده على الغرب وينتقم لشرفه.

أما قصة أرملة مصطفى فهي قصة المرأة المختلفة المتميزة، بنت محمود التي ترفض الزواج من ود الريس بعد وفاة زوجها ورغم قبول والدها الذي وعد ود الريس بذلك.

تبقى قصة الراوي الذي يخبرنا عن تعلقه بأهل قريته وببلده، ويحكي عن سفره، بسبب العمل، بين الخرطوم والأبيض"[48].

وبعد تحديد مستويي الزمن، وعلى المستوى الموضوعاتي تعيين القصص الثلاث تقوم الباحثة بتحليل مقطعي لهذه الرواية، التي ترى فيها ثلاثة مقاطع كبرى:

"المقطع الأول: (من ص 5 - ص 22) وهو المقطع الذي يعطيه الكاتب رقم -1- في هذا المقطع يهيمن زمن القص... ينتهي المقطع الأول بالتمهيد لبداية زمن آخر أو للانتقال من زمن القص (المهيمن في المقطع الأول) إلى زمن الوقائع (المهيمن في المقطع الثاني).

المقطع الثاني: (من ص 23 - ص 167) وهو عبارة عن الأقسام التي يعطيها الكاتب الأرقام 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9. في هذا المقطع يبدأ السرد يرافقه تداخل بين شخصية الراوي وبين شخصية مصطفى.

المقطع الثالث: (من ص 168 - 171) وهو عبارة عن القسم الذي يعطيه الكاتب رقم 10 في هذا المقطع لا حضور إلا لزمن واحد هو زمن القص"[49].

بعد تقطيع هذه الرواية إلى ثلاثة مقاطع تعمد الباحثة إلى تجلية حضور الراوي ومصطفى سعيد من خلال المستويين الزمنيين المشار إليهما أعلاه.

وتلاحظ أن المدة التي قضاها الراوي في أوروبا لا حضور لها، على طولها، في زمن الحاضر الروائي، وهي مدة زمنية لا تحمل معنى الغربة ولا تكسر زمن انتماء الراوي إلى قريته كما لا تهدم إحساسه بهذا الانتماء.

كان الراوي يحمل زمنه في بعده المكاني، وكان زمنه هذا حاضراً في المكاني يلغيه، وهو في حضوره أليف وداخلي، حميمي ومعاش أي هو "حقيقي" . . . سقوط زمن الخارج عند الراوي غياب مكانه في الرواية كلها"(50).

بعد ذلك تجري الباحثة مقارنة بين الراوي ومصطفى سعيد من خلال اللغة الموظفة من قبل كل منهما، لتكشف عن رؤية كل واحد منهما للعالم إذ يقول: "هناك نمطان من التفكير يتمايزان في هذا الحوار بين الراوي ومصطفى على مستوى اللفظ كلغة وعلى مستوى الزمن. معجم الراوي اللفظي يتسم بالمحلية والضيق والماضوية. . . أما معجم مصطفى فيتسم بالشمولية والعمومية والمستقبلية"(51). . . وعن طريق اللغة تكتشف الباحثة أن الألفاظ لا توظف بغرض التواصل فحسب ولكنها توظف للتعبير عن علاقات أيضاً.

وعن طريق اللغة أيضاً تكشف الباحثة أيضاً عن بعض الدلالات التاريخية وذلك عندما تقول: "عام 1898 هو عام ولادة مصطفى، تخبر به وثيقة الميلاد وليس كلام مصطفى الشفوي. وهو أيضاً عام ولادة الكسر في زمن السودان وفي تاريخها. جاء في أوراق مصطفى سعيد (أي في مدوناته التي أوصى بها للراوي بعد وفاته) التي قرأها الراوي وحكى لنا عنها"(52). وهناك أيضاً دلالة أخرى، هي أنها تشير إلى تقنية روائية هي قراءة كتابة الراوي والتي وظفها مالك ابن نبي في مذكراته (الطفل، ثم الطالب) والتي وظفها باقتدار باتوكي J. Patocki في كتابه "المخطوط الذي عثر عليه في سرغوسا". وبالتالي فهذه الرواية حسب يمنى العيد هي قراءة/ كتابة.

وتعود يمنى العيد في كتاب آخر لها (الراوي: الموقع والشكل، 1986) وذلك بعد سنوات لتؤكد الملاحظة السابقة التي سقناها، متحدثة عن بنية الرواية: "في نمطها هذا، بالقول فيها، القول/ القص، والقول/ الحوار، تبدو هذه الرواية منفتحة على قراءة لا تقيم حدوداً بين داخل وخارج. فما فيها من حوار هو أيضاً

حوار القراءة. كأن القراءة قراءة فيها، أو كأن الرواية رواية في القراءة»[53].

إن يمنى العيد من خلال عودتها إلى الطيب صالح تروم توظيف مفهوم نقدي جديد بطريقة إجرائية. وهذا المفهوم هو "الموقع" أو المنظور. وقد يعتبر هذا استدراكاً على بحثها الأول الذي ضمنته في كتابها "في معرفة النص" (1983). وتحدد منذ البداية طبيعة الموقع في هذه الرواية والذي يبدو في البداية مزدوجاً لكنه ينتهي في آخر الأمر إلى الاندماج ليشكل موقعاً واحداً وبالتالي

«فنية هذه الرواية هي بنية متميزة بنمط ينهض القول فيها من موقعين:

- موقع الراوي الذي هو، في الوقت نفسه شخصية.

- موقع شخصية مصطفى سعيد الذي هو، في الوقت نفسه، راوية قدم نصه مكتوباً»[54].

بهذا المفهوم يغدو مصطفى سعيد هو النص والراوي هو القارئ، أي أن الأول يقوم بعملية التشفير والثاني بفك الشفرات اللغوية والحضارية لكشف دلالاتها وأبعادها ولكن الاختلاف بينهما هو اختلاف في الرؤية واختلاف «علاقة الراوي بوطنه السودان عن علاقة مصطفى سعيد بهذا الوطن نفسه. واختلاف العلاقة هو اختلاف موقعي النظر بين الشخصيتين:

- فعلاقة الراوي بوطنه هي علاقة انتماء لزمن ماضوي يتكرر.

- وعلاقة مصطفى سعيد هي علاقة انتماء لزمن يتحول ويولد مختلفاً»[55].

ولكن الذي تشدد عليه الباحثة هو علاقة المكتوب بالمقروء، باعتبار أن الأول (أي مصطفى سعيد) يكتب (والكتابة عمل حضاري) بينما الثاني (أي الراوي) يعتمد على الرواية والمشافهة، و«يحكي مصطفى سعيد، كتابة، وفي أوراقه التي ترك، عن صراعه ضد الغرب: ينتقم لتخلف الشرق وتبعيته، من نساء الغرب»[56] وعن طريق هذه اللعبة يندمج الرّاوي في شخص مصطفى سعيد ويغيّر من موقعه: «يقرأ الراوي من موقع لرؤياه، ويكشف، ويكتشف هو أيضاً، موقع مصطفى سعيد المناقض لموقعه... حضور مصطفى سعيد في شخص الراوي هو حضور الموقع النقيض في موقعه. في الصراع بين الموقعين وفي الحوار القولي بينهما لا يعود الراوي يعرف هل هو مصطفى أم هو نفسه»[57]

ويحدث الاندماج عن طريق لعبة القراءة والمقروء (المكتوب) ويتأسس الخطاب الروائي.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على اللغات المحمولة (أي النقود) التي اتخذت من النصين السابقين مجالاً للمعاينة والمدارسة، نلاحظ أن هذه اللغات تعددت وتنوعت بتعدد طرائق التناول ومناهج المقاربات في حين أن النصوص الموضوعة: نص الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) والمتنبي باعتباره نصاً شلت المحور الذي تشكلت حوله مجموعة من اللغات المحمولة. وهذا يؤكد حقيقة مؤكدة هي أن هذه النصوص الموضوعة هي نصوص متعددة أي منفتحة على عدد لا متناه من القراءات. وأن النصوص التي تشكلت حولهما (نص الطيب صالح، والمتنبي باعتباره نصاً) لا تلغي بعضها البعض ولكنها تتكامل فيما بينها وتكشف عن الوجوه المتعددة لهذين النصين. وقد عبر إلياس خوري عن طبيعة هذه النصوص وأمثالها بقوله: "فالنص الذي يفتح نفسه لإمكان أن ينشأ منه نقد عليه، يجب أن يكون نصاً متعدداً ويحتمل أكثر من قراءة واحدة ويشارك في تأسيس لغة نقدية"[58].

هذا يعني أن النص المتعدد texte pluriel، أي الذي يقبل قراءات متعددة هو نص - بطبيعته - يحمل لغاته النقدية ومناحي مقاربته، ذلك أنه لا يطمح - وليس هذا من مهماته - إلى تقديم حلول لمشاكل مطروحة أو ينافس أي خطاب إيديولوجي ولكنه يقدم مداخل إلى عوالم النص دون الكشف عن جوهره أو حقيقته النهائية، لأنه وبكل بساطة ليست هناك حقيقة نهائية يقدمها النص الأدبي، بل يقترح مقاربات باتجاهها.

الهوامش

A.J. Greimas et J. Courtès: Sémiotique, Dictionnaire raisonné, pp. 224-25. (1)

(2) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج 1، ص 131.

(3) (4) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 203.

(5) (6) الجاحظ: البيان والتبيين، ص 11 - 14.

R. Barthes: Essais critique, p. 255. (7)

(8) (9) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 328 - 329.

R. Barthes: Essais critiques, p. 255. (10)

(11) (12) (13) (14) عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 158.

CL. Normand: Concept et métaphore, p. 13. (15)

Ph. Hamon: Texte littéraire et métalangage, p. 262-264 in Poétique. () () 1817(16)

A.J. Greimas: Maupassant: La sémiotique du texte, p. 10. (19)

J.A. Van Dijk: "Le texte, structures et fonctions", p. 65. (20)

R. Barthes: Le plaisir du texte, p. 51. (21)

A. Michel: Le texte et l'histoire, p. 86. (22)

(23) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص 160.

Y. Lotman: Structure du texte artistique, pp. 89-90-115. (25) (24)

D.A.S. Avalle: La sémiotique de la narrativité, p. 21. (26)

(27) محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي...، الدار العربية للكتاب، طرابلس/تونس 1981.

(28) هي مخطوطة من تحقيق محمد يوسف نحم لم تطبع بعد، نفس المرجع، ص 13.

Ph. Hamon: Texte et métalangage, p. 263 in Poétique. (29)

(30) (31) محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي، ص 5 - 7.

(32) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ص 148.

(33) (34) (35) محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي، ص 16 - 20 - 26.

(36) (37) (38) (39) (40) م. س، ص 27 - 28 - 41 - 29 - 42.

(41) (42) (43) (44) نفسه، ص 53 - 63 - 78 - 87.

(45) مجموعة من المؤلفين: الطيب صالح عبقرية الرواية العربية.

(46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) يمنى العيد: في معرفة النص، ص 227 - 246.

(53) (54) (55) (56) (57) (58) يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، ص 112.

النص والكتابة

إن مفهومي النص والكتابة قد تداخلا كثيراً وقد أحدث ذلك جدلاً واسعاً بين الكتاب والفلاسفة، حيث حاول الكتاب جعل مفهوم الكتابة جزءاً من طبيعة النص أي إبداعيته، بينما حاول الفلاسفة تحديدها بوصفها مفهوماً مجرداً وعمومياً في دلالته كما رأوا أن النص يقترب في مفهومه من الشبكة الميكانيكية/ اللغوية التي تسند موضوعات معينة، في حين الكتابة تقترب من مفهوم الشعرية أو الغنائية. وبالأسلوب الفلسفي فإن الكتابة يمكن عدها ضمن متعالياتtransandance النص الأدبي ومركوزة في طباعه. إذا لا يمكن أن نطلق صفة الكتابة على خطاب علمي إلا تجاوزاً أو جهلاً بالمفاهيم وحدود استعمالاتها.

وأعتقد أن مفهوم الكتابة يقترب من مفهوم الأسلوب الذي يعتبر اختياراً من بين ممكنات لغوية تمنحها اللغة للمتعامل معها وهو إنجاز فردي. في حين أن مفهوم النص يساعدنا على تحديد العلاقات الشكلية التي تمنحه تلاحماً ووحدة دلالية. وفي هذا الصدد فإن الكتابة كمفهوم إجرائي يقترب من مفهوم الشعرية. وفي هذا السياق لاحظ أ. ج. غريماس أنه "على مستوى العلاقات الشكلية المكونة للوحدات الشعرية، فإن مفهوم الكتابة (بارت) يساعدنا على تصنيف الأجناس الأدبية والشعرية ذات الطابع الجماعي وتمكننا من إعداد دراسة نوعية typologie للأساليب"[1]. من خلال فهم أ. ج. غريماس A.J. Greimas نعرف أن مفهوم الكتابة يقرب من مفهوم الشكل الذي يقول: "إن الشكل ليس مهماً في حد ذاته ولنفسه باعتباره شكلاً، ولكنه مهم لأنه قيمة Valeur"[2] (وقد كتب شكل الحرف الأول بخط كبير) وهذا يعني أن الكتابة بالنسبة إلى بارت تحتل فضاء بين اللغة كدلالة والأسلوب كحقيقة شكلية. بهذا المفهوم تتحدد وظيفة الكتابة كوظيفة بنيوية وتصير "الكتابة روح الشكل الأدبي"[3]. حسب بارت فإن

الشكل يعتبر قيمة تعبيرية وجمالية وبما أن كل قيمة هي واقع وليس شيء آخر وبالتالي فإنه يقول بعدم وجود أشكال مجانية أو رموز فارغة.

إن الذي تسنده الكتابة للنص يتمثل في حقيقة ذات وجهين والتي حددها رولان بارت بدقة: "إن الكتابة بكونها حقيقة غامضة، فإنها من جهة تنشأ من مواجهة الكاتب لمجتمعه، ومن جهة ثانية، فإن هذه الغاية الاجتماعية، تحيل بطريقة تراجيدية إلى منابع أدواته الإبداعية"[4].

وما يشد انتباهنا في مقولة بارت السابقة هو أن كل كتابة هي تحويل transfert ويتم ذلك - في بعض الأحيان بعنف - حيث تنزع الألفاظ من سياقاتها لفائدة نص آخر على الرغم من كون التوظيف الجديد قد يكون غير كاف ويحتوي على بعض الثغرات. ثم منابع الإبداع أي التجارب الكتابية السابقة ومواجهة الكاتب لأداة مشتركة التي هي اللغة.

هذه القضية الأخيرة أثارت جدلاً كبيراً عند النقاد والمحللين ضمن النظرية اللسانية وتقنيات التحليل النصاني تحت عنوان التناص حيث مكنت من دراسة أثر النصوص الأخرى في النص المنجز (واعتباره فسيفساء من النصوص) مؤكدة على أهمية المناص intertexte إلى حد إهمال النص كما يتجلى في أعمال د. مينغينو D. Maingueneau في كتابه سيمنطيقا الجدل وبحثه الموسوم: "الحوارية والتحليل النصاني .(Actes sémiotique 1982)

هذه الحقيقة تحيلنا إلى فكرة اعتماد الكتابة على ذاكرة الناص في مجملها التي تتكئ على تجاربه السابقة. وفي هذا الصدد يلاحظ رولان بارت "أن الكتابة تبقى مشحونة بذكريات مستعمليها"[5] وهذا يعود إلى كون عملية إعادة الإنتاج لجزء أو لكتابات كاملة أنتجت سلفاً، وهو الذي جعل لطفي عبد البديع يركز على الطبيعة المزدوجة لهذه العملية باعتبارها كتابة/ قراءة"[6]، وأن إعادة الإنتاج هي شكل من أشكال القراءة.

وإذا نزّلنا الكتابة منزلة الفلسفة فإننا نلاحظ أنها كانت محل بحث ومعاينة من قبل الفلاسفة قديماً وحديثاً، وقد بحثوا في طبيعتها ووظيفتها تبعاً للمنطلقات الفكرية التي ينطلقون منها وتبعاً للنسق الفلسفي الذي يضعونها ضمنه.

وينزل الإمام الغزالي الكتابة المرتبة الرابعة من مراتب الوجود، حيث يقول: "اعلم أن المراتب فيما نقصده أربعة واللفظ في الرتبة الثالثة، فإن للشيء وجوداً في الأعيان ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ ثم في الكتابة"[7]. وهذا الترتيب لمراتب الوجود وعلاقته بالدلالات يذكرنا بالنظرية المثالية عند أفلاطون التي ترى أن المعاني محاكاة لمحاكاة عالم المثل، أي محاكاة من الدرجة الثالثة فالكرسي الذي يصنعه النجار هو محاكاة للصورة الذهنية للكرسي المتجسد في ذهن صانعه والذي هو محاكاة للكرسي الموجود في عالم المثل. وفكرة أفلاطون ترى في هذه المحاكاة - في سياقها الشعري - أقاويل تخييلية. أما إذا أدخلنا حد الكتابة ضمن النسق الأفلاطوني فإننا نضيف مرتبة رابعة للوجود، كما يرى حجة الإسلام الذي يوضح هذه المنزلة الفلسفية الجديدة عندما يقول: "فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان، فما لم يكن للشيء ثبوت في نفسه، لم يرتسم في النفس مثاله. ومهما ارتسم في النفس مثاله فهو العلم به، إذ لا معنى للعلم إلا مثال يحصل في النفس مطابق لما هو مثال له في الحس وهو المعلوم، وما لم يظهر هذا الأثر في النفس لا ينتظم لفظ يدل به على ذلك الأثر، وما لم ينتظم اللفظ الذي ترتب فيه الأصوات والحروف لا ترتسم كتابة للدلالة عليه"[8].

ونجد أن الفكر الحديث الذي يهتم بحد الكتابة قد حاول تفسير هذه القضية اعتماداً على مراتب الوجود لتحديد طبيعة الكتابة باعتبارها مزجاً لنظامين من التواصل: نظام من الأصوات ونظام من الرموز الدالة على هذه الأصوات ويعتبران حقيقتين مختلفتين لأن "الكتابة لغة مركبة ناتجة عن تركيب لغتين تحافظ كل واحدة على متطلبات بنياتها وكيفيات أدائها للدلالات"[9]. وهذا يعني أن لكل لغة (الصوت/ اللفظ والكتابة) لها قيمتها التعبيرية الخاصة ووظيفتها المتميزة لأن "صوت الفونيم وشكل العلامة المكتوبة ليست لهما نفس القيمة، لأن الكتابة باعتبارها نظاماً من الآثار (العلامات) تتميز بخاصية الصلابة والدوام والتي يفتقد إليها الكلام"[10]. ونظراً لاختلاف طبيعة كل من الكتابة والكلام (الأصوات) فإن هذا ينجر عنه اختلاف في الوظيفة "فاللغة الشفوية (الكلام) تنتج خطباً (بالمفهوم

التقليدي للكلمة أي الإلقاء) في حين أن الكتابة تنتج نصوصاً»[11] وبالتالي فإن الكلام الشفوي يصبح مساوياً لإلقاء الخطب والكتابة لإنتاج النصوص. وهذه ظاهرة من ظواهر العصر الحديث حيث حلت فيه الصورة (الكتابة باعتبارها مجموعة من الأشكال والرسوم) محل الرواية الشفوية والإسناد للتحقق من صحة المتن ومطابقته لأصل المنطوق.

وينزل طاش كبري زادة الوجود في مراتب أربعة كما فعل الإمام أبو حامد الغزالي ولكن بطريقة معكوسة حيث يضع الكتابة في المرتبة الأولى والوجود في المرتبة الرابعة، وهذا ربما يعود إلى المنطلق التأويلي الذي ينطلق منه طاش كبري زادة حيث تصبح الكتابة إحالة إلى الوجود أو أثراً من آثاره. يقول: «اعلم أن للأشياء وجوداً في أربع مراتب: في الكتابة والعبارة والأذهان والأعيان، وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق، لأن الخط دال على الألفاظ، وهذه على ما في الأذهان، وهذا على ما في الأعيان»[12]. وهذه الفكرة ليست بعيدة عن التفكير العربي الذي يرى في الكتابة نظاماً تواصلياً يتميز بالديمومة لإعلام البعيد كما يعلم القريب (أي طابع الحضور والغياب) بينما الكلام يقتصر على إعلام القريب فقط.

إن النظر الفلسفي للكتابة سواء عند العرب أو غيرهم من فلاسفة الأمم الأخرى قد ركز على قضية أساسية هي الديمومة (أي اعتبار الكتابة نظاماً من الآثار système de traces) التي تجسد بوضوح علاقات الحضور والغياب.

وإلى هذه الفكرة يذهب أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ فيقول: «فأما الخط، فمما ذكر الله عز وجل في كتابه من فضيلة الخط والإنعام بمنافع الكتاب قوله لنبيه عليه السلام: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ وأقسم به في كتابه المنزل، على نبيه المرسل، حيث قال: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾... وقالوا: القلم أبقى أثراً واللسان أكثر هذراً... وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الحائن مثله للقائم الراهن... والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه. ولا يتجاوزه إلى غيره»[13].

من خلال هذا النص المقتبس عن الجاحظ نلاحظ تأكيده على فضيلة الكتابة واعتبارها نعمة من النعم الدائمة التي لا تزول بزوال أصحابها أو متقبليها ولكنها تنتقل عبر الأزمنة والأمكنة، وهذه المزية قد أكدها الله سبحانه وتعالى من خلال نصوص القرآن الكريم، لارتباطها بالقراءة، أي أن الكتابة هي القراءة كما قال تعالى: ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ﴾. وقد ركز الجاحظ أيضاً على طابع الديمومة لأنها أبقى أثراً متهياً إلى الميزة الأساسية المتمثلة في التواصل عن بعد أو غياب المرسل والمتقبل الذي كتب لأجله النص لأن الكتابة تطمح "لإعلام الغائبين من الموجودين في الزمان أو من المستقبلين إعلاماً بتدوين ما علم"[14].

ويعتبر القدماء الكتابة صناعة من الصناعات، لأن البعد البلاستيكي فيها الذي هو الخطوط والأشكال يتطلب مهارة معينة. وهذه المهارة هي الأخرى تتطلب أدوات للقيام بها على أكمل وجه. ولذلك نجد أن القلقشندي يتحدث عن الكتابة باعتبارها إحدى الصنائع قائلاً: "والكتابة إحدى الصنائع... فمادتها الألفاظ التي تخيلها الكاتب في أوهامه وتصور من ضم بعضها إلى بعض صورة باطنة تامة في نفسه بالقوة والخط الذي يخطه القلم ويقيد به تلك الصور... وغرضها الذي ينقطع الفعل عنده تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية، فتكتمل قوة النطق وتحصل فائدته للأبعد كما تحصل للأقرب، وتحفظ صوره، ويؤمن عليها من التغير والتبدل والضياع"[15]. نلاحظ من خلال هذا المقطع أن أبا العباس القلقشندي قد حدد طبيعة الكتابة (مادتها) ثم وظيفتها (غرضها) وهو إعلام الغائب والبعيد "لأن العمر قصير والوقائع متسعة"[16] حيث لا يستطيع الإنسان مجالسة كل العلماء والبلغاء لأخذ العلم عنهم وهذا بسبب عوائق الأزمنة أو الأمكنة.

هناك جانب آخر يتصل بطبيعة الكاتب وهو الحيز البلاستيكي الذي تشغله الكتابة. فالكتابة فضاء، أي أنها تمتد على مساحة (في القديم على الجلود وأوراق الأشجار والألواح الطينية والخشبية، وفي عصرنا الطباعة الورقية) وتحتل حيزاً محدداً حسب طبيعة النص وإذا كان قصيدة فنجد البناء المتناظر للأسطر أو

قصيدة حرة وكيفية توزع وحداتها أو قصة وكيف تتوزع أحداثها على الورق أو مسرحية كيف توضع أسماء الشخصيات أمام حواراتها.

وقد تنبه أبو بكر محمد بن يحيى الصولي منذ القديم إلى فضاء المكتوب وتعلقه بغرض الكتابة والجنس الأدبي حيث يقول: "يختار الكاتب أن يبدأ بكتاب بسم الله الرحمن الرحيم من حاشية القرطاس ثم يكتبون الدعاء من تحته مساوياً ويستقبحون أن يخرج الكتاب عن بسم الله الرحمن الرحيم فاضلاً بقليل ولا يكتبونه وسطاً ويكون الدعاء فاضلاً وإنما يفعل ذلك بالتراجم. ومن الكتّاب من يرى أن يجعله وسطاً في أسفل الكتاب بعد انفضاء الداعي الثاني والتاريخ إذا احتاج إلى تبيين نسخة كتاب متقدم أو حساب ليفرق بين منزلته من صدر الكتاب وبين عجزه"[17]. ونلاحظ أن كتابة تاريخ الرسالة في القديم كان يكتب في الأسفل، أما في العصر الحديث فإنه يوضع في أعلى الصفحة وهذا يعود - كما أعتقد - إلى تقليد أساليب الكتابة في الغرب.

هناك قضية أخرى تتعلق بفضاء المكتوب أي الجانب التشكيلي في الكتابة هي تعدد الخطوط والرسوم التي تحيل إلى شيء واحد. لا تهتم هنا بالأصوات ولكن بالجانب البلاستيكي فحسب، لأن "الحروف المكتوبة - أعني الخط - ليس هو واحد بعينه لجميع الأمم"[18] وهي عبارة عن أشكال مختلفة كالإغريقية القديمة والعبرية والهندية والروسية والصينية واللاتينية مع بعض التنويعات سواء بالنسبة إلى الألمانية أو البولونية أو الاسكندنافية والسويدية. وهذه الأشكال المختلفة تقدم لنا فضاءات متنوعة، وهذا لأن الكتابة صناعة تعود إلى أكثر من 5000 سنة قبل الميلاد تقريباً"[19].

وفيما يخص الخط العربي فإننا نجده متنوعاً وذلك يعود إلى أغراض جمالية أو لتقاليد ثقافية معينة مرتبطة بعصر من العصور، ومن أهم أنواع الخط العربي: الكوفي والنسخة والمثلث والرقعة والفارسي والمغربي وأخيراً المطبعي الذي يتم بواسطة آلات الطباعة. ويتميز كل نوع من أنواع الخطوط بجماليته وطريقته في احتلال فضاء الورقة وبالتالي يمنح للقارئ لذة خاصة وللنص نكهة محددة. فإذا قرأنا نصاً واحداً كتب بخطوط عربية مختلفة كالتي ذكرناها فإنه دون شك يمنحنا

لذات مختلفة ويعطينا متعة استثنائية. وباختلاف الخطوط فإن تلقي النص يصبح متعاً جديدة ويمنح القارئ جماليات متجددة. ونظراً لاهتمام العرب بأدوات الكتابة من قلم ودواة ومداد وخط فقد قالوا: "اللحن في الكتاب، أقبح منه في الخطاب"[20] لأنه يشوه فضاء المكتوب ويشبهونه أحياناً بالجذري في الوجه، ثم لأن الكتاب يدوم ويبقى بينما الخطاب مرتبط بلحظة محددة في الزمن.

إن الذي جعل الفلاسفة يهتمون بالجانب التشكيلي في الكتابة - والخط - يعود إلى فكرة الديمومة التي تخص النص المكتوب وإلى كون الكتابة هي عملية تثبيت Fixité وتقييد لمعانيه الظاهرة والممكنة. وهذه الخاصية هي التي تحفظه من الاندثار والضياع. وهذا ما عبر عنه المثل اللاتيني الذي يدعم هذه الفكرة، والذي يقول Verba volant, scripta manent وترجمتها: الكلمات تزول، والكتابات تدوم. وقد شددت الفلسفة الفرنسية الكلاسيكية على هذه الفكرة وخاصة كوندياك (1714 - 1780) الذي يتحدث في الفقرة الثالثة عشرة المعنونة "عن الكتابة" حيث يقول: "إن الناس الذين يتبادلون أفكارهم بأصوات يشعرون بضرورة ابتكار إشارات جديدة صالحة لإدامتها ولإطلاع أشخاص غائبين عليها"[21].

يحلل جاك ديريدا المفهوم التقليدي للكتابة كما عرضه إتيان كوندياك مركزاً على عنصر البقاء والديمومة الذي هو أحد أسباب الحضور وتكرار التجربة. يقول:

1 - "إن إشارة مكتوبة، بالمعنى الشائع لهذه الكلمة، هي إذاً علامة تبقى، لا تنفد في حاضر تدوينها، ويمكن أن تفسح المجال أمام تكرارها في غياب وبعد حضور الشخص المحدد تجريبياً، الذي أرسلها أو أنتجها في سياق معين. وبذلك يميز (ويقصد ديريدا كونديناك)، تقليدياً على الأقل، بين "التواصل المكتوب" و"التواصل المنطوق"".

2 - "في الوقت نفسه تتضمن إشارة مكتوبة قوة انفصال عن سياقها، أي عن مجمل الحضورات التي تنظم لحظة تدوينها، وقوة الانفصال هذه ليست محمولاً طارئاً، بل هي بنية المكتوب بالذات"[22].

إن جاك ديريدا من خلال نقده لفهم كودياك الكلاسيكي للكتابة فإنه يطمح

إلى شيئين أساسيين: الأول هو فضح استبداد "اللوغوس Logos" الذي يرى فيه "انحرافاً سياسياً"، ومن جهة أخرى ينحاز إلى فكرة جون جاك روسو Rousseau الذي يرى أن فن الكتابة لا يتعالق مع الكلام ولكنه ناتج عن ضرورات ذات طبيعة مغايرة (De la grammatologie، ص 415). وقد وجه نقداً لاذعاً لمفاهيم "التثبيت Fixité والدوام permanence والديمومة durée التي كثيراً ما وظفت لتحديد العلاقات بين الكلام والكتابة بطريقة جبانة lâche لكون هذه المفاهيم مفتوحة على جميع أنواع الاستثمارات غير النقدية"[23].

من جهة ثانية فإن جاك ديريدا قد حاول تأسيس علم الكتابة la grammatologie ضمن نظرية التواصل بصفة عامة ومن ضمنها السيميائيات "لأن فكرة علم الكتابة تجد لنفسها مجالاً داخل مفهوم العلامة"[24]. ومفهوم الكتابة يحتوي اللغة باعتبارها دال الدال signifiant du signifiant لذا يجب تعطيل التجاوز العرضي المتمثل في اعتبار الكتابة مرتبة ثانية بعد الكلام"[25]، وهو ما يعطي امتيازاً "للوغوس" ويساعد على بسط هيمنته ونفوذه. ولأن الكتابة نظام من العلامات فإن تعريفها يتطلب حتماً تعريف اللغة[26].

وحسب ديريدا فإن كل الدراسات التي تبحث في التعارضات بين الكلام (اللوغوس) والكتابة تنظر إلى هذه الأخيرة في وجودها البلاستيكي ووفقاً لتصورات وأوهام تشكيلية متناسين أن الكتابة تساعدنا على ضبط انتقال العلامات[27]، فالكتابة هي إنتاج علامة سوف تشكل نوعاً من الآلة المنتجة بدورها والتي لن يمنعها "اختفائي المستقبلي مبدئياً من العمل والعطاء ومن التفرغ للقراءة وإعادة الكتابة"[28]. ذلك "أن إمكانية تكرار وبالتالي، مماثلة العلامات متضمنة في كل رمز، وهي تجعل من هذا الأخير شبكة يمكن تبليغها ونقلها وحل رموزها وتكرارها لشخص ثالث، ثم لكل مستعمل محتمل بوجه عام"[29]. وهذا يعني أن أية كتابة لا تكون سهلة القراءة بنيوياً - قابلة للتكرار - بعد موت المرسل إليه، ليست كتابة"[30].

بعد تعرضنا لأهم النظريات الفلسفية التي تكلمت عن موضوع الكتابة معتبرة إياها في مرتبة ثانية بعد الكلام - وفي أحسن الحالات قريناً لها - نحاول الآن

التعرف على طبيعة الكتابة في سياقها الأدبي.

"الكتابة في اللغة مصدر كتب يقال كتب يكتب كتباً وكتاباً وكتابة ومكتبة وكتبة فهو كاتب ومعناها الجمع، يقال تكتبت القوم إذا اجتمعوا، ومنه قيل لجماعة الخيل كتيبة، وكتبت إذا جمعت بين جغريها بحلقة أو سير ونحوه، ومن ثم سمي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض...

أما في الاصطلاح فقد عرفها صاحب مواد البيان: بأنها صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة على المراد بتوسط نظمها... والجثمانية الخط الذي يخطه القلم وتقيد به تلك الصورة وتصير بعد أن كانت صورة معقولة باطنة صورة محسوسة ظاهرة"[31].

إذاً، فالكتابة في مفهومها هي الجمع وهي ضد التبعثر والتشتت ولهذا يقول الفقهاء بأن القرآن الكريم سمي كتاباً لأنه يجمع الآيات القرآنية، والكتابة هي جمع للحروف والألفاظ حتى تستقيم في أنساق ذات دلالات مخصوصة.

وإذا عدنا إلى كتب التراث العربي الإسلامي نلاحظ أن مفهوم الكتابة في الغالب الأعم كان يخصص للكتابة الديوانية، أي بالمصطلح الحديث علم الإدارة. لأن المواضيع الأدبية والإنسانية كانت تطرق شعراً. ولشيوع فهم الكتابة في هذا المستوى، فقد أضافوا صفة إلى جانب الكتابة حتى يميزوا نوعها، فحددوا نوعين، الكتابة الديوانية والكتابة الإنشائية. و"تسميتها بكتابة الإنشاء تخصيص لها بالإضافة إلى الإنشاء الذي هو أصل موضوعها وهو مصدر إنشاء الشيء إذا ابتدأه أو اخترعه على غير مثال يحتذيه، بمعنى أن الكاتب يخترع ما يؤلفه من الكلام ويبتكره من المعاني"[32].

وهذا يعني أنه قد حدث تغير على مستوى التنظير في مفهوم الكتابة، إذ لم تعد الفروق بين الشعر والكتابة فروقاً شكلية (أي الأدوات الشعرية) أو بيانية، بل إن الكتابة قد بدأت تطرق المواضيع الغنائية والذاتية متوسلة بالأساليب البيانية التي كانت حكراً على الشعر ومحرَّمة على النثر وأصبحت مجالاً للإبداع وتوليد الصور الشعرية، ومن بين هذا التحول - بصفة أساسية "اشتمال كتابة الإنشاء على البيان الدال على لطائف المعاني التي هي زبد الأفكار وجواهر الألفاظ،

التي هي حلية الألسنة"[33].

وبعد أن تحدد مفهوم الكتابة كممارسة فنية لها وظائف مختلفة، بدأ الاهتمام بها - خاصة في العصر الحديث - كشكل من أشكال التواصل، و"تغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت الكتابة، قبل كل شيء، سعياً إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة ووصفات المدارس، أصبحت مغامرة بحث عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه وبالكون والمجتمع"[34]، وأصبح مجال دراستها لا يقتصر على القواعد النحوية والأشكال البلاغية، إنما صار يطرح الأسئلة المعرفية التي تؤرق المثقف الحديث.

ونظراً لتداخل المعارف الحديثة وتنوعها، فإنه لم يعد يكفي النظر إلى الكتابة من زاوية واحدة أو الاكتفاء بتكرار أو إعادة تحليل مقولتي التثبيت والديمومة اللتين مجدتهما الفلسفة الكلاسيكية، وأصبح "تحليل الكتابة الأدبية، محاولة تصنيفها، تنظير خصوصيتها وعلائقها بالمجالات المعرفية الأخرى، التساؤل عن جدواها، الطموح إلى لغة "علمية" تتيح الحديث الموضوعي عن الأدب والكتابة... نوافذ كثيرة تتصل بالنقد وتتعداه إلى آفاق أخرى تلتقي فيها الأسئلة الإبستمولوجية بالتاريخ، باللسانيات وبال فلسفة والتحليل النفسي"[35]، من هنا يتضح لنا أن مفهوم الكتابة لم يعد من اهتمام الفلسفة ولكن كل العلوم والمعارف وظفته بما يطابق إجرائياتها وحقول تطبيقاتها.

ولهذا السبب تعددت تعريفاتها بتعدد الحقول المعرفية التي ينشط فيها هذا المفهوم وتبعاً للوظائف الجديدة المخولة له. وبسبب تعدد المفاهيم فإننا سنركز اهتمامنا على الجوانب الأدبية واللغوية.

يعرف جيرار فينيه الكتابة تعريفاً شكلياً أنطولوجياً حدده بثلاث مستويات:

"أ - إن كلمة "كتابة" يستعمل للإشارة إلى نظام من العلامات المطبعية التي تسمح بتوليد النص المكتوب.

ب - تعني أيضا طريقة التنظيم المكانية التي تتخذها العلامات على مساحة الصفحة.

جـ - وتعني أخيراً النص المكتوب الناتج عن فعل الكتابة"[36].

إن هذا التعريف لا يتعدى الجانب الأنطولوجي للكتابة كما طرحته الفلسفة الكلاسيكية ويتضح ذلك جلياً في (صص 23/ 24) من نفس الكتاب حيث يتحدث عن المتلقي الغائب والعلاقة الثابتة والقارة بين طرفي الإرسال (المرسل والمستقبل) ولكنه يقع في خطأ معرفي عندما يقرر "بأن الرسالة يجب أن تكون مبنية نهائياً"[37] لاعتقاده أن المتحاورين لا يمكنهم أن يكونوا حاضرين ساعة التواصل وهذا يخالف ما رأيناه عند جاك ديريدا الذي يؤكد أن الكتابة هي إشارة وآليات لإنتاج قراءات مختلفة. تختلف باختلاف الأزمنة وما تسمح به من معارف وعلوم وأيضاً في كيفية استعمال هذه الآلة/ الإشارة لتوليد الدلالات.

وينفي "فينييه" أي قانون لساني خاص بالكتابة، رغم أنه يحاول التخلص من المفهوم التقليدي للكتابة الذي يرى فيها مجرد تمثيل تشكيلي/ غرافيكي للغة المنطوقة. وقد دعم "فينييه" موقفه هذا برأي دوسوسير الذي يقول: "اللغة والكتابة نظامان مختلفان من الإشارات، ويعود السبب الوحيد في وجود الثاني إلى كونه يمثل الأول"[38]. واعتراف دوسوسير بأن الكتابة نظام من الإشارات دليل على أنها نظام من التواصل، إذ إن الكلمات لا تمثل الأشياء فحسب ولكنها تنوب عنها. وتشكل ركناً هاماً من النقاش الفلسفي المتعلق بفلسفة اللغة في علاقتها بالوجود والمجتمع والإنسان.

إذا تجاوزنا الحديث عن الكتابة وعلاقتها باللغة فإن هذا يجعلنا نتجه إلى البحث في علاقة اللغة بمراجعها لأنها "تكشف عن حقيقة أوسع"[39] هي الحقيقة الاجتماعية وروح العصر بتنوعاته وحساسياته. وكل كتابة تنعدم فيها الإشاريات السوسيو - تاريخية أو تتجلى بصورة محتشمة هي إنتاج لنظام لغوي ونسق من الجمل العقيمة. إن علاقتنا بالنسق اللغوي ومنظومة الممارسات اليومية تحيل إلى مواقف فكرية - أو إيديولوجية - وهذا ما جعل بارت يؤكد على "أن لكل نظام كتابته"[40] لأنها تعكس أنماطه الفكرية وقيمه الثقافية والاجتماعية.

وبما أن أي مفهوم اجتماعي أو سياسي يحاول أن يستميل الكتابة إلى صفوفه وبالتالي احتواءها وجعلها صدى لخطاباته، "فإن الكتابة لم تكن أبداً بريئة بل إنها فعل ملتزم، ولهذا السبب فإن على الناقد أن يتحمل مسؤولياته كاملة وأن

يعلن عن اختياراته"[41]. وهذا هو ما قام به رولان بارت خلال أعماله الأدبية مستعملاً الأدوات الفكرية للتكنوقراطية ووسائلها لنقدها وتفكيك دلالاتها وتوجهاتها الاجتماعية والسياسية. وقد استعمل لهذا الغرض "لهجات idiolecets" المجتمع الذي ينتقده وذلك في إطار سيميائي. وقد فسر أيضاً هذه القضية بوضوح في بحثه "عناصر السيميولوجيا" قائلاً: "إن اللهجة الفردية تقابل تقريباً ما حاولت أن أصفه في مكان آخر بالكتابة"[42]. وفي هذا الصدد يجب أن نوضح مفهومين استعملهما بارت هما (idiolecte اللهجات الفردية) وهي كيفية خاصة في تعامل فرد معين مع مستوى نحوي معين: علمي - أدبي، سياسي. ويقابل هذا المفهوم (sociolecte اللهجات الاجتماعية) وهو تعامُل مجموعة اجتماعية مهنية كانت أو غيرها مع مستوى لغوي مخصوص في إطاره المؤسساتي.

من هذا المنظور تصبح الكتابة فعلاً تصحيحياً correctionnel وبعودتها إلى النصوص الأخرى تصحح تراكيبها وتعيد صياغتها في أنساق جديدة وتفتحها على أشكال نظمية لا متناهية. وهي (أي الكتابة) في نفس الوقت فعل اختلافي differentiel أي يتجلى في مخالفتها للنص السائد الذي يقتل المعنى ويحول النص إلى وثيقة تتعلق بقضية معينة أو شهادة على عصر محدد، لأن "المعنى كاختلاف يعني أن البنية التي حددتها العلامة تقليدياً (المعنى المعجمي والسائد) يفرض اختلافاً وحضوراً جديداً لامتلاك المعنى"[43]. هذا الاختلاف والمغايرة في استعمال العلامة هو الذي ينتج الدلالات الجديدة.

وبما أن النص هو تجل لبنية مجردة (حسب تودوروف)، وبما أن الكتابة تحمل في ثناياها المركب الأصيل (أ. ميشال)، فإن الكتابة تصبح ذلك الجسد المسكون بالأصوات القادمة من عمق اللغة والفن، وتستمد وسائلها وصورها من مخزون الكتابات والنصوص السابقة، وهو ما يفيد "أن الكتابة سابقة لأدواتها الخاصة"[44] لأنها توجد ضمن البنية اللغوية وصيغ تشكلاتها.

غالباً ما يعمد منظرو النص إلى خلق تعارض بين الكتابة والكلام ويؤكدون على أن الكتابة هي النموذج المضاد antitype لكلام، وهذا قد يبدو صحيحاً إذا

تعلق الأمر بمجرد نسخ أو تثبيت للخطاب الشفوي. وهذا لا يؤدي إلى إحداث تبدل قصري في وضعية أي نمط من النمطين بل يعمل على المحافظة على حدود كل واحد وخصوصيته لتحديد وضع الخطاب في سياق التواصل. ونلاحظ أن الكتابة - بفضل ديمومتها تقترح دلالات متجددة، والتي تخضع في حالة التواصل الشفوي لمحددات ظرفية وسياق محدود.

وعلى الرغم من أن هدف الكتابة والمشافهة مشترك وهو التواصل، إلا أن الكتابة تحتوي على خصائص لا يتوفر عليها الكلام ومن أهمها المحددات الشكلية للنص الأدبي والذي لا يمكن اعتباره في هذا السياق مجرد مقدرة لغوية compétence ling. بل اعتباره إنجازاً فنياً. لأن الخلاف بين الكلام واللغة لا يتمثل في الأداة (لأنها مشتركة) بل على صعيد الممارسة.

وإذا عدنا إلى نموذج التواصل الذي اقترحه رومان جاكبسون نلاحظ أن التواصل الكتابي تؤطره مجموعة من الإشاريات الشكلية التي توضح حدود مقروئيته lisibilité أو تواجد سياق ثقافي ضمن الرسالة المكتوبة، في حين أن التواصل الشفوي يتمفصل في غالبية الأحيان في الاحتكاك المباشر ويعتمد على الوظيفة التأثيرية Emotive للغة معتمداً على سياق الحال ومقالات المقال.

ومن أهم خصائص الكتابة أنها تخضع لمجموعة من المعايير. فهي أولاً بحث في ألفاظ اللغة وممارسة الاختيار وانتقاء المفردات الدالة التي تفتح مجالاً لإنتاج دلالات متعددة، كما أنها تخضع للمعيار القواعدي، أي مجموع القوانين والسنن التي تجعل الكلمات بسبب من بعضها البعض، كما أنها تراعي المعيار النظمي والبلاغي، وبهذا «فهي تطمح إلى أن تكون شكلاً خالصاً حيث يصعب محاصرة المدلول، ولهذا السبب فإننا نستعمل - غالباً - مفهوم الكتابة بمعنى قريب من مفهوم (تأليف أو نظم)»[45].

إن التأليف أو النظم عمل تقني يتطلب معرفة تامة بالآليات اللغوية وطرائق اشتغالها، وهو دليل بنيوي على صنعة النص الذي تتحول من خلاله الدلالات وتتوالد مع كل قراءة باعتباره ممارسة رمزية تتم داخل اللغة وبوساطة اللغة. إن التأليف عادة ما يكون في شكل أنساق نظمية تساعدنا على التعرف على مرحلة

مخصوصة أو جنس كتابي محدد. وهو بالتالي عبارة عن منظومة من القيم التي يتبناها مجتمع ما أو ثقافة ما ويجعل منها معايير لتقييم منتوجاته الفكرية والجمالية.

ونظراً لخضوع الكتابة - كشكل جمالي/تعبيري - لسلطة السياسي والإداري، وإلى مجموعة من السلطة الخارجية التي حاولت استخدامها لأغراضها الظرفية في سياقات تاريخية مختلفة وتجعل منها كتابة "ذات قيم محددة حيث تكون المسافة الفاصلة بين الحدث والقيمة محذوفة حتى في الفضاء نفسه للكلمة وتقدم كأنها وصف وحكم في آن واحد"[46]. فقد فقدت الكتابة الكثير من قيمها التعبيرية والجمالية وتحولت إلى مجرد صدى لخطابات خارجية وملفوظات مفصولة عن سياقاتها الأصلية، وهو ما أحدث ضموراً في وظائفها الأساسية وخلخل بنياتها الأساسية وعطل آليات الإنتاج الكامنة فيها.

وللتخلص من سطوة هذه السلطة عمد مجموعة من الكتّاب بعد نهاية الحرب العالمية الثانية إلى إنتاج نصوص حاولت التخلص من الإرث القديم وتقديم كتابة لها مصداقية تتميز بإخلاصها للكتابة. هذا التوجه الجديد - على صعيد الممارسة - تتمثل في التمرد على مؤسسة الأجناس الأدبية لارتباطها بطبقات اجتماعية محددة كارتباط الملحمة بطبقة النبلاء وارتباط الكوميديا بالطبقة الوسطى والقصة القصيرة بالطبقة الوسطى والرواية بالمثقفين وإلى غير ذلك من الأجناس. وهذا النوع الجديد من الكتابة يسمى الكتابة البيضاء حيث ينعدم فيها أي تحديد أو تعيين (وبالتالي فهي حياد) وتغييب لأثر كل المرجعيات المعطلة لإنتاج القيم والدلالات.

وقد اشتهر بهذا النوع من الممارسة الكتابية كل من ألبير كامو، وموريس بلانشو، وريمون كينو وغيرهم (Camus - Blanchot - Queneau...)، وكتابتهم عبارة عن حالة بين حالتين، هي حالة وسطى بين الحضور والغياب، حضور النص (كجسد حقيقي وأكيد) وغياب المرجعيات الخارجية (سلطة الجنس الأدبي - سلطة المؤسسات...). وهذا النوع من الكتابة يعتبر "صيغة بين صيغتين لا تشير إلى حالة المتحدث (هل هو مفرد أم جمع)، ولا إلى زمن أفعاله (هل

تمت في الحاضر أم في الماضي). هذه الصيغة المشيرة إلى حالة حياد، نجد ما يشبهها عند بعض الكتاب المعاصرين (خاصة ألبير كامو) الذين اتجهوا إلى كتابة بيضاء، هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفر"[47].

والكتابة البيضاء l'écriture blanche ليست تمرداً على مؤسسة الجنس وآليات الأدلجة والاحتواء من قبل السلطة الخارجية، بل هي وعي بالعصر وشروطه، وقد أعطاها بارت دلالة سياسية عندما قال: "الكتابة البيضاء، كتابة كامو وبلانشو أو كايرول مثلاً أو كتابة كينو المستحدثة هي المشهد الأخير لـ "شغف" الكتابة التي تتبع، خطوة خطوة، تمزق الوعي البرجوازي"[48].

وعلى صعيد التنظير نجد أن رولان بارت أول من اهتم بهذا النوع من الكتابة وإذا كان جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية (كامو، بلانشو) قد عبَّر عن تمزق الوعي البرجوازي كما لاحظ ذلك بارت نفسه، فإن ثورة مايو 68 أو ما اصطلح على تسميتهم بـ les soixante-huitards أي الثمان والستين) قد جسدت حلم الكاتب في إنتاج نصوص تمردت على إرث المؤسسات المأزومة التي تجانب الواقع دون مجابهته. وخير من يمثل هذا الاتجاه الجديد هو فيليب سولرز Ph. Sollers في روايته "Drame والذي يقدم نفسه إلى القارئ من داخل اشتغاله بالكتابة نفسها .Drame لا تروي شيئاً وفي أحسن الحالات تروي حكاية وهذا هو بالذات ما ينجز الأدب"[49]، وقد اعتبر رولان بارت هذه الرواية تجسيداً أميناً لفكرته حول "الكتابة البيضاء" حيث يقول: "الدرجة الصفر للحدث يقابلها معنى ممتلئ، علامة دالة للكلام... وهذا يمكن أن يكون انطلاقة فعلية لأعمال واقعية"[50]. إنها الواقعية الجديدة التي لا تستنسخ الواقع ولكنها تنعته وتشير إليه.

وفي الأدب العربي تتجسد الكتابة البيضاء على أحسن وجه روايات صنع الله إبراهيم وخاصة رواية "تلك الرائحة" ورواية "نجمة أغسطس"، حيث يغيب الفعل باعتباره كاشفاً لحقيقة الشخصيات... من هذه الزاوية يبدو السارد، البطل في "نجمة أغسطس" عاجزاً عن الفعل، محاصراً، متفرجاً على ما يفعله الآخرون"[51] وتطرح الكتابة في هذه الرواية إشكالية حقيقية. "فالرؤية للعالم، إلى جانب نقدها للسلطة ونتائجها القمعية، ونقد الحرمان الجنسي والتفكير الديني

والغيبي، تلامس إشكالية الكتابة الروائية المطروحة في مجال النقد والممارسة: الاتجاه الواقعي، أي واقع؟ التسجيلية؟ أم الواقعية الرمزية؟ أم الموضوعية المقتبسة عن الرواية الجديدة"[52]. إنها "كتابة بيضاء" لا ترتكز على الأدوات البلاغية ولا تطمح إلى "شعرنة poétisation الواقع.

وعلى صعيد التنظير نجد أن رولان بارت أول من اهتم بهذه الظاهرة الأدبية وذلك منذ كتابه "الكتابة في درجة الصفر" الذي ركز فيه على التحليل التاريخي للأدب، حيث ظهرت محاولة استخراج شكل لا - زمني atemporel للأدب، والذي لا يعدو أن يكون شكل نموذج يطمح إلى الوصول إليه وهو "الكتابة البيضاء"[53]. إن مصطلحي "الكتابة البيضاء" و"الكتابة في درجة الصفر" متلازمان في فكر بارت إذ يحيل الأول إلى فعل الممارسة الإبداعية بينما يحيل المصطلح الثاني إلى سياق التنظير.

وقد حدد بارت نفسه مفهوم الدرجة الصفر في الكتابة بقوله: "تكون الكتابة في درجة الصفر هي العمق كتابة إشارية أو إذا شئنا كتابة بدون صيغة، وسيكون صحيحاً القول بأن الكتابة في درجة الصفر هي كتابة صحفي لولا أن الصحافة بالذات تنمي أشكال التمني أو الأمر"[54]. إنها كتابة الحياد وكتابة إشارية تلمح وتشير إلى المعنى ولكنها لا تحدده أو تعلمه.

أما فانسوان جوف V. Jouve الذي خصص كتاباً لبحث مفهوم الأدب عند بارت فقد بحث في أصل هذه الفكرة وأرجعها إلى أصولها اللسانية، إذ يقول: "إن التعبير "الدرجة الصفر" الذي أخذه بارت عن اللساني بروندال Brondal يصف اللغة التي لا تحمل أية علامة خصوصية... وفي نفس السياق فإن الكتابة البيضاء هي لغة في درجة الصفر مقارنة مع التقنيات الأدبية التقليدية والتي تحمل في مجملها علامات حسب اتجاهاتها الاجتماعية. وهذا لأن النظام الصفري l'ordre zérologique للغة يستطيع أن يزيح عن الأثر الأدبي ثقل التاريخ"[55] وطموح الكتابة البيضاء أن تنتج أدباً عالمياً مبنياً على إشارات ويعبر بواسطة إشارات يتداولها كل الناس مهما اختلفت بيئاتهم وأزمنتهم.

ويبدو روبير إسكاربيت أنه الوحيد الذي لم يفهم بوضوح مصطلح "الكتابة

في درجة الصفر"، إذ يقول: "(الكتابة في درجة الصفر) هي حالة الكتابة التي جعلها الاستعمال محتمة وبالتالي فهي بشكل تام متواترة حيث كل كلمة تحدد الكلمات التي تليها"[56]. إن هذا التعريف يصلح لتعريف النظم أو نسق الكلمات أو تحديد خاصيات الخطاب الأدبي ولكنه لا يحدد مفهوم "درجة الصفر".

وقد عاد رولان بارت بعد عشر سنوات إلى مفهوم الدرجة الصفر، الذي لم يحدد مصادره في أول كتاب له "الكتابة في درجة الصفر" (1953) وربما لأن الكثير من قرائه قد فهموا أنه غياب لكل دلالة، في حين أنه يؤكد أن غياب الدال لا يعني انعدام الدلالة "فالدرجة الصفر إذاً ليست في حقيقة الكلام عدم néant (...) إنها غياب دال، الدرجة الصفر تدل على قوة كل أنظمة العلامات على إنتاج المعنى من لا شيء avec rien"[57] ثم بعد ذلك يحدد بارت دلالات هذا المفهوم في الفونولوجيا حيث يكون غياب الدال بطريقة صريحة كأنه دال، وله دلالة أخرى في علم المنطق وفي الإتنولوجيا يتكلم كلود ليفي ستروس عن "الفونيم الصفر"، وأخيراً في البلاغة نجد أن فراغ الدوال يتحول إلى دوال أسلوبية.

يبقى علينا الآن أن نطرح السؤال التالي: ما هي علاقة الكتابة بالنص؟ إن أغلب النقاد وعلماء الأدب - وتفادياً للإشكالات التي تطرح - يستعملون مفهومي النص والكتابة بمعنى واحد. مبدئياً يمكن القول إن الكتابة لا يمكن أن توجد كشيء معزول عن أي سياق ثقافي أو تاريخي. من هنا تكون العلاقة بينهما علاقة أنطولوجية، أي التلازم في الحضور، لكننا لا يمكن أن نغامر ونقول تلازم في الغياب لأن الكتابة - بمفهومها البلاستيكي - قد لا تكون نصاً.

تنجر عن هذه العلاقة علاقة أخرى تعود إلى طبيعتهما المشتركة وهي استعمالهما للكلمات والألفاظ، وهذه الخاصية اللغوية تجعل العلاقة بينهما علاقة تلفظ وملفوظ أي أن الكتابة تلفظ، لأن التلفظ استثنائي ولا يمكن تكراره والنص الملفوظ وهو عبارة عن شبكة من العلاقات التي قد تفلح في إعادة صياغتها أكثر من مرة، وهكذا يصير مفهوم الكتابة خاصية من خصائص النص الأدبي.

وإذا كان هدف الكتابة والنص هو إنتاج دلالة ما، وحسب قول بعض

المنظرين ينتميان إلى نفس الجرم sphère، فإن الفرق بينهما يكون فرقاً في الدرجة لا في الطبيعة. فشارل غريفل Ch. Grivel يقرب المفهومين إلى حد الالتحام ويربطهما بعلاقة الإبداع "لأن النص - بهذا المفهوم - هو الكتابة وبالتالي إبداع للدلالة"[58] لأن الكتابة إنتاج وتهدف إلى تجلية الدلالة المتواصلة singnifiance للنص"[59].

إن الخاصية الإنتاجية للكتابة تعود - حسب اعتقادي - إلى علاقتها بالخطابات الشفوية والنصوص الكتابية الموجودة ضمن فضاء ثقافي معين وتقوم بتدعيم النص المنجز. وهذا التواجد يحدث توتراً ما في النص المكتوب، وهذا التوتر لا يمكن أن ينفجر في رؤى جديدة (إلاّ إذا استطاع الكاتب أن يقبض على خصوصية الخطاب الشفوي ثم إعادة إنتاجه في المكتوب"[60].

أما فرانسوا ريغولو F. Rigolot فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن الكتابة والنص "شيء واحد وكل محاولة لفصلهما لا يمكن تأسيسها أو تبنيها" لأن من يقول (النص) يقول (الكتابة)"[61].

إن توحد المفهومين يدعم المنطلقات الفكرية والأسس الفلسفية التي بنى عليها بارت نظريته في الكتابة، وبالتالي فإن النص لكي يتأسس في ثقافة ويتأصل فيها يجب عليه أن يخرج عن كل أنواع السلطة والوصاية المؤسساتية ليستطيع القيام بوظائفه الثقافية والجمالية والمعرفية وتصير مكوناً ثقافياً.

إن لم تستطع النظريات التي تناولت هذين المفهومين تجاوز الطرح الفلسفي الكلاسيكي لطبيعة الكتابة باعتبارها وسيلة للإدامة والتثبيت. فأعاد جاك ديريدا طرحها في إطار أوسع وهو علم الكتابة la grammatologie معتمداً على الإنجازات التي تمت في حقل اللسانيات والسيميائيات وبالتالي أعطاها تمفصلاً جديداً ضمن النظرية العامة للتواصل وأنظمة العلامات، حيث "لم تعد اللسانيات إلاّ جزءاً من علم الكتابة"[62].

أما الإنجاز الثاني الذي تم في هذا المجال فيعود الفضل فيه إلى رولان بارت الذي استطاع من خلال بحثه التاريخي في الكتابة إلى إيجاد مفهوم "الكتابة البيضاء" كممارسة إبداعية ومفهوم "الكتابة في درجة الصفر" كمصطلح نظري

وذلك لكي يميز بين النص الذي يقبل الاندماج في الأطر الثقافية والسوسيو - تاريخية الموجودة والنص الذي يتمرد عليها ليخلق إبداعيته الخاصة ويحدد جغرافيته الفريدة.

وإذا نظرنا إلى المفهومين في تعالقهما وفي سياق نظرية التواصل وأطرها المعرفية ونسقها المفهومي فإنه يمكننا القول إن علم الكتابة هو علم النص لأن العناصر المشتركة بينهما تذهب إلى هذه الفكرة وأن الفرق بينهما يكمن في منهجية المقاربة فقط.

-

الهوامش

(1) A.J. Greimas: "La linguistique structurale et la poétique", in Du sens, p. 277.

(2) (3) (4) (5) R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture. p. 14-16.

(6) لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ص 134.

(7) (8) أبو حامد الغزالي: معيار العلم، ص 46 - 47.

(9) R. Escarpit: L'écrit et la communication, p. 10.

(10) (11) R. Escarpit: L'écrit et la communication, pp. 14-15-29.

(12) طاش كبري زادة: مفتاح السعادة، ج 1، ص 73.

(13) الجاحظ: البيان والتبين، ج 1، ص 58.

(14) ابن سينا: في العبارة، ص 2.

(15) (16) أبو العباس القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج 1، ص 36.

(17) أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص 36.

(18) ابن رشد: تلخيص كتاب العبارة، ص 57.

(19) G. Vignier: Ecrire, p. 11.

(10) الصولي: أدب الكتاب، ص 130.

(21) (22) جاك ديريدا: توقيع، حدث، سياق، مجلة العرب والفكر العالمي، ص 85 - 89.

(23) (24) (25) (26) (27) J. Derrida: De la grammatologie. pp. 62-14-16-18.

(28) (29) (30) جاك ديريدا: توقيع، حدث، سياق، العرب والفكر العالمي، ص 88.

(31) (32) (33) القلقشندي: صبح الأعشى، ج 1، ص 51 - 52 - 55.

(34) (35) محمد برادة: الدرجة الصفر للكتابة (المقدمة)، ص 14 - 6.

(36) (37) G. Vignier: Ecrire, p. 22-24.

(38) F. De Saussure: Cours de linguistique générale, p. 45.

(39) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص 218.

(40) R. Barthes: Le degré zéro de l'écriture, p. 29.

(41) S. Nordahl Lund: L'aventure du signifiant, p. 29.

(42) R. Barthes: Eléments de sémiologie in Communications, N°4, 1964.

(43) J. Derrida: "La différence", in Théorie d'ensemble, p. 50.

(44) A. Michel: "Le texte et l'histoire", in Qu'est ce Qu'un texte? p. 104.

(45) J. Kristeva: La révolution du langage poétique, p. 184.

(46) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 42.

(47) محمد برادة: مقدمة الدرجة الصفر للكتابة، ص 10.

(48) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 31.

(49) V. Jouve: La littérature selon Barthes, p. 59.

(50) R. Barthes: Sollers écrivain, p. 25.

(51) (52) حمد برادة: الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية ضمن الرواية العربية، ص 143 - 144.

(53) V. Jouve: La littérature selon Barthes, p. 20.

(54) بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 91.

(55) V. Jouve: La littérature selon Barthes, p. 21.

(56) R. Escarpit: L'écrit et la communication, pp. 28-29.

(57) R. Barthes: Elément de sémiologies, p. 124. Communications N°4, 1964.

(58) Ch. Grivel: Pour une sémiotique... 1 le texte, p. 144 in Sémiotica.

(59) J. Kristeva: La sémiologie comme science critique, p. 95 in Théorie d'Ens.

(60) إلياس خوري: فضاء النثر، مجلة الطريق، ص 68.

(61) F. Rigolot: La renaissance du texte, Histoire et Sémiologie, p. 186 in Poétique.

(62) J. Rey-Debove: Lexique-Sémiotique.

الفصل الرابع
الممارسات النصانية

تمهيد: المحاولات التأسيسية

- النموذج التأسيسي (الباقلاني)

تمهيد:

التأصيل في النقد المعاصر

I - النص الشعري.

II - النص الروائي.

III - النص الشعبي.

IV - النص التاريخي.

تمهيد

المحاولات التأسيسية

تمثلت المحاولات التأسيسية الأولى لبلورة الممارسة النقدية عند العرب في جهود البلاغيين وما أنتجوه من مفاهيم نابعة من خصوصية النص العربي، وكان الدافع إلى ذلك هو فهم ودراسة الكلام العربي في مختلف تجلياته، انطلاقاً من الدراسات التي تم إنجازها في هذا السياق والمتعلقة بالنص القرآني باعتباره معجزة لغوية بيانية.

ولهذا، فإن المشروع البلاغي العربي قدم جهازاً مفاهيمياً متكاملاً، حاول من خلاله القبض على دقائق التعبير وأسرار الخطاب الأدبي، وقد وفّر مجموعة من الأدوات المنهجية الدقيقة والأطر المعرفية الواضحة، هذا على مستوى التنظير، ولكنه على مستوى الممارسة والتطبيق على النصوص الأدبية فإنه فتّت هذا المشروع وأحاله إلى ركام من مفاهيم التي لا تصلح - في التطبيق - إلا على شواهد قليلة وبذلك شلت فعاليته وحدّ نشاطه في نطاق ضيق جداً.

وإذا ما عدنا إلى الممارسات النقدية العربية القديمة، نجد أن اهتمامها كان منصباً على الجانب الإجرائي من البلاغة، أي صيغة تطبيق هذا المفهوم أو ذاك على هذه الجملة أو هذه الكلمة، أكثر من اهتمامها بالنص ككل، لذلك فإن اهتمامهم لم يتعدَّ هذا الإطار عدا ما نجده عند الباقلاني الذي مارس التحليل النصاني من خلال دراسته وتحليله لجزء كبير من معلقة امرئ القيس وجزء كبير من قصيدة البحتري "أهلاً بذلكم الخيال"، ويعتبر عمله هذا "مزية إذا قورن عمله بعمل النقاد الذين يكتفون بالبيت أو البيتين"[1].

لعلّ أقدم وثيقة نقدية عربية هي صحيفة بشر بن المعتمر

(ت 210هـ)[*] والتي تعتبر بياناً أدبياً موجهاً إلى الناشئة وإلى المتأدبين الجدد. وقد احتوت - حسب رأيي - على ثلاثة أفكار رئيسية:

الأولى: تخيّر الوقت المناسب للإبداع، وهو ساعة الاستعداد الجسمي، عندما يكون مرتاحاً، وكذا الاستعداد الذهني، أي عندما يكون ذهن المبدع خلوا من الهموم والمشاغل اليومية أو الحياتية. يقول بشر: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الإسماع وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الأخطاء، وأجلب لكل عين وعرة، من لفظ شريف ومعنى بديع"[2]. وهكذا يتبين لنا، أن تخير زمن الكتابة يساعد على النشاط الإبداعي ويبعده عن الخطأ والسقوط في الزّلل.

- الفكرة الثانية تتعلق بكيفية بناء الخطاب الأدبي، وكيف يمكن أن تجعله قابلاً للقراءة، أي مقروئيته، وهذا الغرض يتطلب عناية خاصة باللغة، حيث يقول: "وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك... ومن أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق اللفظ الشريف المعنى الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما[3]... وهذه الفكرة تركّز على تخيّر اللفظ والمعنى والابتعاد عن جلب الكلمات الحوشية والمعاني البعيدة والغريبة.

- الفكرة الثالثة تتعلق بإنزال الكلام منازل الناس، أي مراعاة مقولة "لكل مقام مقال"، يقول بشر: "فكن في ثلاثة منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناه ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، أما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وأما عند العامة إن كنت للعامة أردت... وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال...

فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أوّل

(*) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1.

نظرك وفي أوّل تكلفك... فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن... فإن أنت تكلفتهما ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ولا محكماً لشأنك، بصيراً بما عليك ومالك، عابك من أنت أقل عيباً منه، ورأى من هو دونك فوقك...

فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب... وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفس لا تجود بمكنونها مع الرغبة... كما تجود به مع الشهوة والمحبة"[4].

من خلال قراءتنا لهذه الوثيقة نستنتج أن بشر بن المعتمر قد ركّز على اللغة وتناسبها مع المعاني من جهة، أي نظر إلى اللغة في علاقتها بالدلالة، ثم نظر إليها من زاوية علاقتها بمرجعها أي مطابقتها لحال المخاطب (بفتح الطاء) ثم إلى علاقتها بمستعملها. وقد ركّز في المنزلة الثالثة على العلاقة الشهوية التي يجب أن تتأسس بين المبدع واللغة.

وهذه العلاقات، مجتمعة تمثل المجال التداولي للغة باعتبارها وسيلة لإنتاج الدلالات وإرسالها، وهذا الفهم لوظائف البلاغة ينطبق مع التصور الجديد لوظيفة البلاغة لأن "تصوراً للبلاغة من هذا القبيل يضمن أمرين:

أوّلهما ضرورة وجود علم عام للنص يكون صالحاً، لا لدراسة النصوص الأدبية وحدها، بل لدراسة غيرها من النصوص على اختلافها؛

وثانيهما الفكرة المتضمنة في أن كل نص هو بشكل ما "بلاغة" أي أنه يملك وظيفة تأثيرية. وبهذا الاعتبار فالبلاغة تمثل منهجاً للفهم النصي مرجعه التأثير. وعندما نفكر حسب المفاهيم البلاغية فإنا ننظر، مبدئياً، إلى النص من زاوية نظر المستمع/القارئ"[5].

وهكذا ما يؤكد أن البلاغة عبر تاريخها الطويل استطاعت أن تتكيف مع النصوص ويعود ذلك إلى مرونة مفاهيمها وشمولية منهجها، ويمكن في كل الحالات اعتبارها أحد البدائل النقدية القادرة على التعامل مع النص.

وقد اعتبر عبد القادر حسين صحيفة بشر بن المعتمر وثيقة نقدية "خطيرة" كان لها أثر بليغ على الدرس البلاغي، إذ يقول: "ولكن الذي لفت بحق أنظار

المشتغلين بالبلاغة أكثر من غيره، بل دون غيره على الإطلاق تلك الصحيفة الخالدة لبشر بن المعتمر زعيم المتكلمين في بغداد لأهميتها الشديدة في تاريخ البلاغة، وقد نصح فيها الكتّاب بأمور تعد من صميم علم البلاغة"[6].

ولكننا لا ننظر لأهمية هذه الوثيقة النقدية من حيث مساهمتها في بلورة تصور حول توظيف منجزات علم البلاغة ولكننا ننظر إليها من حيث تعاملها مع الخطاب الأدبي، فإذا كانت النصوص البلاغية في سياقها التنظيري - قد دعت إلى الاهتمام بالمقام في علاقته بالمتلقي/القارئ أي أن الاهتمام بهاتين المنزلتين هو اهتمام بمستويين تقنيين، فإن المنزلة الثالثة تمثل بعداً فنياً جديداً هو شهوة الكتابة وهي التي تمثل قمة الإبداع الأدبي لأنها نابعة من عمق الذات وأغوار الخيال.

ووصية حبيب بن أوس الطائي المعروف بأبي تمام (ت 228هـ) التي وجهها إلى البحتري (ت 284هـ) بطلب منه تشبه كثيراً صحيفة بشر بن المعتمر وقد ركزت هي الأخرى على اختيار الوقت: "واعلم أن العادة في الأوقات، إذا قصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه أن يختار وقت السحر"[7]. ويعلل ذلك بالأسباب الجسمية والراحة النفسية، ثم يتعرض إلى وصف اللغة وكيفية التعامل مع هذه الأداة، وينصحه بعدم التوعر، حيث يقول: "وإياك أن تشين شعرك بالعبارات الزرية، والألفاظ الحوشية. وناسب بين الألفاظ والمعاني في تأليف الكلام"[8]. وينصح أبو تمام تلميذه البحتري بعدم اغتصاب المعاني في أماكنها، وهو ما نجده عند بشر بن المعتمر. ثم، ينصح تلميذه أخيراً بشهوية الكتابة إذ يقول: "ولا تنظم إلا بشهوة، فإن الشهوة نعم المعين على النظم"[9]. ونص الشهوة ينتج حتماً لذة القراءة، لأنهما تجاوز لوظيفة النص ودعائيته، وغائيته، لأنه نص يقطع حتماً مع النفعية الفجة التي ترى في اللغة مجرد أداة وليست غاية.

ونجد أن أبا حيان التوحيدي قد تكلم أيضاً عن الممارسة النصية وحدد مستويات الخطاب بدقة[10] لا يهمنا المستوى الأول في الخطاب والذي يتعلق بالبيان. أما المستوى الثاني والذي يسميه "الكلام عن الكلام" أي ما يسميه النقد المعاصر "الميتا - لغة Méta-Langue" أو اللغة الشارحة. ويعترف أبو حيان

التوحيدي منذ البداية بمعاناة هذه الممارسة، "لأن الكلام على الكلام صعب"[11]. وهذا مقارنة مع الكلام الأدبي الإبداعي، "فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه"[12]. وهذا ما يجعل هذه الممارسة في غاية الصعوبة. وانطلاقاً من هذه الملاحظة النظرية، فإن أبا حيانَ التوحيدي يميز بين بلاغتين، بلاغة الكلام (الشعر والنثر) وبلاغة الكلام على الكلام (التأويل).

وعن بلاغة الشعر يقول أبو حيان: "فأما بلاغة الشعر أن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً، والكناية لطيفة، والتصريح احتجاجاً، والمؤاخاة موجودة، والمواءمة ظاهرة"[13]. من هنا يتضح أن بلاغة الشعر مرتبطة بنحويته، أي مراعاة قواعد تركيب اللغة والقوانين التي تتحكم فيها.

وقد أفاض الإمام عبد القاهر الجرجاني الحديث في نحوية الخطاب الأدبي واعتبرها مقياساً من مقاييس استقامة المعنى ووضوحه، إذ يقول: "النحو في الكلام، كالملح في الطعام، إذ المعنى أن الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"[14]. وفي موقع آخر يرى الجرجاني "أن ليس النظم شيئاً ليس إلاّ توخّي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم، وأنك قد بيّنت أنه إذا رفع معاني النحو وأحكامه مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل، خرجت الكلم المنطوق ببعضها في أثر بعض في البيت من الشعر والفصل من النثر على أن يكون لكونها في مواضعها التي وضعت فيها موجب ومقتضى"[15]. وبهذا يربط عبد القاهر الجرجاني بين اتساق النظم ومراعاة قواعد النحو.

أما بلاغة النثر فأن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً... والتأليف سهلاً، والمراد سليماً... والهوادي متصلة والأعجاز مفصّلة"[16]. فالبلاغة بهذا المفهوم تعني مجموع القوانين التي تتحكم في صياغة الخطاب وترتيب معانيه وتوضيح مقتضياتها وكذا تحديد أهمّ مفاصلها وصيغ تمظهراتها.

وأمّا التأويل باعتباره قراءة ومحاولة للكشف عن المعاني البعيدة، يجب عليه هو أيضاً أن يتضمن بلاغته، لهذا يقول التوحيدي: "وأمّا بلاغة التأويل التي تحوج لغموضها إلى التدبّر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوهاً مختلفة كثيرة نافعة، وبهذه البلاغة يتّسع في أسرار معاني الدين والدنيا"[17]. وعلى هذا تكون بلاغة التأويل هي علاقة بين بلاغة المخاطب (بفتح الطاء) وبلاغة القائل، ولكل منها مرجعيته التي يحتكم إليها واستراتيجيته التي يرمي إلى تطبيقها.

وإذا كانت الممارسات النقدية العربية في القديم قد اهتمت بالجزئيات وأحالت العملية إلى ركام من الجزئيات فإننا لا نعدم وجود بعض الملاحظات النظرية والتطبيقية التي تفيدنا في فهم النص الأدبي وكذا قراءته. وهو ما جعل عملهم أقرب إلى البلاغة - بمفهومها القدحي - منه إلى النقد، إذ يقول: "ولعلّ من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربي كان في جملته نقداً يتصل بالجزئيات ولا ينفكّ عنها إلا قليلاً فقد كان محوره غالباً البيت أو العبارة بحيث يمكن أن نقول إن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص... ومع ذلك فقد تركوا ملاحظات لا تكاد تحصى من خصائص الكلمات والعبارة الأدبية بل قد تركوا ركاماً هائلاً يفيد فائدة جليلة في تدريب الذوق على الأسلوب الأدبي ولكنه ينتظم في أبحاث البلاغة" (شوقي ضيف - في النقد الأدبي)[18].

ونلاحظ أن عالماً جليلاً مثل عبد القاهر الجرجاني قد تعامل مع النص الأدبي باعتباره منجماً لا ينفد من الدلالات، ووصف المعاني التي يتضمنها النص الجيد "كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكرة يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل واحد يفلح في شق الصدفة"[19].

إن الجرجاني يقدم تشبيهاً جيداً للنص الأدبي، بحيث يصوره بالصدفة، أي عقداً من الجواهر المخزونة داخل هذه الصدفة، والتي لا يمكن أن نحصل عليها إلا إذا اجتهدنا إلى الشق عليها أي تشريحها وتفكيك كل المناورات البلاغية

والأسلوبية للنص.

ويرى الجرجاني "أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشدّ"[20]. وحسب الجرجاني، فإن النص الذي يتأبّى على النقد ولا يكشف عن جواهره لأوّل قارئ، يدفع القارئ إلى العناية به وتكبّد المشاق في سبيل الحصول على جوهره. وهذا النص يحرّك أسئلة القارئ ويحرّك خاطره ويثير همّته لأنه مغلّف بغموض جمالي وسر فني، إذ لا يكفي فقط إعطاء ملاحظات عمومية، ولكن يجب تحديد أماكنها في النص وتحليلها. وفي هذا السياق يقول الجرجاني يجب "أن تعلمونا مكان المزية في الكلام، وتصفوها لنا وتذكروها ذكراً كما ينصّ الشيء ويعين ويكشف عن وجهه ويبين، ولا يكفي أن تقولوا: إنه خصوصية في كيفية النظم وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض، حتى تصفوا تلك الخصوصية وتبيّنوها"[21].

وإذا كان الجرجاني يدعو إلى التمعن في تفاصيل النّص والوقوف عند خصائصه الدّقيقة فهو يرفض الإجمالي، وهو ما نحصل عليه من القراءة الأولى دون إعمال للفكر، وهو يشبه قراءة العامة، لأن "المجمل تستوي فيه الأقدام، ثم إنك تعلم أنك في إدراك تفصيل ما تسمعه وتراه وتذوقه كمن ينتقي الشيء من بين جملة، وكمن يميز الشيء مما قد اختلط به، فإنك حين لا يهمك التفصيل كمن يأخذ الشيء جزافاً وجزفاً"[22]. والاهتمام بالتفاصيل ودقائق التعبير هو اهتمام بكيفية اشتغال اللغة والآليات التي تنتج بها الدلالة، وهذا ما يضيعهُ النقد الجُمْلي (أي بالجملة) لأنه يتوقف عند المظهر الخارجي دون التمكن من الغوص في الأغوار.

ويردّ الجرجاني على الذين اهتموا بشرح الألفاظ أو استبدال لفظة بلفظة ظنا منهم أن هذا من صميم التفسير، ويعلن عن اختلاف منهجه تجاه ما يقومون به، ويسوق خلافه هذا في نوع من السخرية، حيث يقول: "ثم إن الذي استهواهم هو أنهم نظروا إلى تفسير ألفاظ اللغة بعضها ببعض، فلما رأوا اللفظ إذا فسّر

بلفظ مثل أن يقال في الشرجب إنه طويل، لم يجز أن يكون في المفسّر من حيث المعنى مزية لا تكون في التفسير، ظنوا أن سبيل ما نحن فيه ذلك السبيل، وذلك غلط منهم، لأنه إنما كان للمفسر فيما نحن فيه الفضل والمزية على التفسير من حيث كانت الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى وفي التفسير دلالة لفظ على معنى"[23].

ويشير الجرجاني إلى أن التأوّل يتطلب نوعاً من التأمل وليس مجرّد إعطاء ملاحظات مجملة و"جزافية" أو تفسير ألفاظ اللغة بعضها ببعض، ثم يعطي رأيه حول طريقة التأول، حيث يقول: "إنما طريقة التأوّل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى يكاد يدخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء... ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل رؤية ولطف فكرة"[24].

إن التأويل أو التأول حسب عبد القاهر الجرجاني مرتبط بطبيعة النص ذاتها، فهناك بعض النصوص التي تعرض معناها بوضوح، حتى أن تأويلها هو إعادة لكتابتها وعرضها بصيغة جديدة، وهو في نظر الجرجاني لا يرتبط بالتأويل إلا بمستوى ضعيف جداً، أما النوع الثاني من النصوص فإنه يحتاج إلى نوع من التأمل لأن معانيه دقيقة وتتطلب إعمال الفكر والرؤية. وبهذا التصور يصير التأويل نتيجة للتأمل ومساوياً له، أي التأوّل = التأمل.

هذا المستوى من النصوص يثير القارئ ويجعله يتعامل مع النص بمعاناة، ويكد للوصول إلى معانيه الدقيقة والخفية، حتى إذا ما بلغ مناله، فإن هذه الممارسة تصير مصدر متعة وإثارة للبهجة ووسيلة للتلذذ، وفي هذا السياق يقول الإمام الجرجاني: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد"[25].

وهكذا يتبين لنا، أن بشر بن المعتمر ومن بعده أبي تمام قد ركزا على شهوة النظم لأنها تنتج نصوصاً جديدة، أما الإمام عبد القاهر الجرجاني فإنه

يدعو إلى لذة القراءة، وهذه اللذة لا تأتي من النصوص الهزيلة التي لا تفتح الباب للتأول لأنها "مسطحة"، بل من النصوص التي تحتوي على معان دقيقة لا يمكن القبض عليها إلا عن طريق التأمل.

وسياسة الكلام لا تتوقف على اللذة التي تحدث للمتلقي عند مواجهته للنص ولكنها تتطلب معاناة ودربة وإلى تمكن من الأداة، وقد قال الجاحظ: "إن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة"(26). هذا يعني أن صاحب البيان والإنشاء يجب أن يتمرس بقوانين الكتابة وأسرار الصنعة. وهو ما يتطلب من المحلل - في الطرف المقابل - أن يكون على دراية بهذه القضايا. وهذا ما جعل أبا بكر الباقلاني يعترف بصعوبة الممارسة النقدية إذ يقول: "وجملة الأمر أن نقد الكلام شديد وتمييزه صعب"(27). وهو يعني أن الممارسة النقدية هي عبارة عن معاناة مثلها مثل الممارسة الإبداعية.

الهوامش

(1) توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبية، ص 159.
(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 95.
(3) م. س.
(4) م. س، ج 1، ص 95 - 97.
(5) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص 16 - 17.
(6) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 32.
(7) شمس الدين النواجي: مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص 41 - 42.
(8) م. س.
(9) م. س، ص 41 - 42.
(10) ح. خمري: بنية الخطاب الأدبي، ص 26 - 29.
(11) أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج 2، ص 131.
(12) م. س، ج 2، ص 131.
(13) م. س، ص 141.
(14) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 55.
(15) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 332.
(16) أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ص 141.
(17) أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، ج 2، ص 142.
(18) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 39 - 40.
(19) عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 119 - 120.
(20) م. س، ص 118.
(21) م. س، ص 138.
(22) م. س، ص 138.
(23) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 281.
(24) عبد القاهر الجرحاني: أسرار البلاغة، ص 73.
(25) م. س، ص 118.
(26) أبو عمرو الجاحظ: البيان والتبيين، ص 14.
(27) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 309.

النموذج التأسيسي (الباقلاني)

من المعروف أن البلاغة العربية قد وفرت جهازاً مفاهيمياً متكاملاً على المستوى النظري بما قدمته من أدوات تحليلية ومفاهيم نظرية مفيدة، لكنها على المستوى التطبيقي - الممارسة - فإنها عطلت هذا الجهاز النقدي ولم تطبقه على النصوص الشعرية المتعددة المستويات، بل اكتفت بالشاهد من البيت والبيتين ولم تنظر إلى النص الشعري العربي كبنية شاملة، عدا المحولة الرائدة التي قام بها القاضي الباقلاني، ولكن هذه المحاولة أجهضت ولم تتخذ كنموذج للممارسة النصية. "وتجدر الملاحظة في هذا الصدد أننا عثرنا عند الباقلاني في "إعجاز القرآن" على محاولة فريدة من نوعها وطريفة في نفس الوقت تمثلت في دراسته لجزء كبير من قصيدتين إحداهما معلقة امرئ القيس والثانية للبحتري"[1]. التي مطلعها "أهلاً بذلكم الخيال المقبل" التي يمدح فيها محمد بن علي بن عيسى الأشعري، كما أورد ذلك الصولي[2].

وبدوري أشكر توفيق الزيدي الذي لفت انتباهي لهذا العمل الجليل الذي قام به الباقلاني والذي وفّر الكثير من المادة العلمية التي اشتغل عليها ونبهني إلى خطأ كثيراً ما وقع فيه الباحثون الذين شنوا حملة مسعورة على البلاغة العربية واعتبارهم إياها جهازاً معطلاً لا يرقى إلى الممارسة النصانية.

أما صاحب هذه المحاولة الرائدة والتي بقيت يتيمة ولم تتبع بممارسات متشابهة فهو القاضي أبو بكر بن محمد بن الطيب الباقلاني المتوفي سنة 403هـ بإجماع كل المصادر التي ترجمت له[3]. وهو متكلم، فقيه، ولد بالبصرة ومات ببغداد. اعتنق المذهب الأشعري وصار من أكبر دعاته، فاستدعاه عضد الدولة إلى شيراز لمجادلة المعتزلة، فتغلب عليهم وبقي معه إلى أن دخلا بغداد، فعاش فيها[4].

أما صلاح فضل فقد أورد الملاحظة التالية: "لم يرد في البلاغة العربية

كلها تحليل قصيدة شعرية كاملة إلاّ في حالة واحدة هي الاستثناء المؤكّد للقاعدة، وهي قصيدة المتنبي التي حلّلها حازم القرطاجني. . ." (ص 113) ويقول: "حالة فريدة [في البلاغة العربية] لم تتكرّر ينبغي الإشارة إليها والتنويه بها، وهي التي نجدها عند بلاغي مغربي متأخّر هو "حازم القرطاجني" في تحليله لأجزاء القصيدة، وتسمية لكل قسم منها فصلاً، وتمييزه بين المطلع - وهو البيت الأوّل منها - والمقطع؛ وهو مكان الوقوف. ولا يهمل الإشارة إلى وصل الفصول بعضها ببعض، بل يفعل ذلك بأسلوب الشرط؛ إذ يشترط أن يكون معنى كل فصل تابعاً لمعنى سابقه ومنتسباً إليه في الغرض. ويسمّي ذلك تسمية اصطلاحية "الاطراد في تسويم رؤوس الفصول". ويمضي في تطبيق هذه التصورات على قصيدة المتنبي: أغالب فيك الشوق والشوق أغلب. فيوردها كاملة، محلّلاً العلاقة بين أجزائها ووحداتها المكوّنة على هذا الأساس الدلالي الذي لا يقف عند حدود التعالق النحوي بين الجملتين"[5].

وقد ألف الباقلاني "أكثر من خمسين كتاباً في الفقه، وفي إبانة الأصول الأشعرية، والدفاع عنها، والرّد على المذاهب الأخرى. أهمها "التمهيد" والأصول الكبير، وهداية المسترشدين، وألّف "إعجاز القرآن" الذي ردّ فيه على الأدباء والبلاغيين والكلاميين، وأجمل فيما في القرآن من مغيبات وتاريخيات وفي نظمه الغريب، ورأى أنه نظم خارج عن معهود العرب، تتعذر معانيه على البشر، ويشتمل على فصاحة معجزة، ونفى كل شبه بينه وبين الشعر والسجع.

واضطر من أجل ذلك إلى التحامل والتكلف في نقد الشعراء والكتّاب القدماء. فكتابه هام في علم الكلام قليل الأهمية في النقد"[6].

وتجمع أغلب المصادر على أن تاريخ وفاة القاضي أبي بكر الباقلاني كانت في السنة الثالثة بعد المائة الرّابعة من التاريخ الهجري بعد أن قضى حياة حافلة بالنشاط العلمي وخدمة الدين الإسلامي وردّ كل هجوم عليه.

عن الجهاز المفاهيمي

إذا قرأنا كتاب "إعجاز القرآن" للباقلاني نلاحظ النزعة الكلامية الفلسفية

الطاغية على خطابه النقدي، إضافة إلى توظيفه للمصطلح البلاغي الذي كان متداولاً في عصره، وهذا يعود إلى طبيعة تكوينه، حيث تربّى في بيئة المتكلمين والأصوليين فتأثر بطريقة تفكيرهم وتحليلهم. لذلك فإن دراسته للأقاويل الشعرية قد طبعت بطابع المنطق دون الوصول إلى تحديد مناطق الجمال فيها. إضافة إلى تحامله على الشعر لأنه كان بصدد البرهنة على تفوق النص القرآني على الخطاب الشعري.

وإذا كان أبو بكر الخوارزمي قال بأن كل المصنفين يأخذون عن غيرهم إلاّ الباقلاني لأن صدره قد وعى كل العلوم، فإن عبد القادر حسين في كتابه "أثر النجاة في البحث البلاغي" يرى غير ذلك. إذ يرى أن الباقلاني قد أخذ كل المفاهيم النقدية والبلاغية عن أبي الحسن بن عيسى الرماني (ت 296هـ). وهذا يعود كما أسلفنا إلى طبيعة تكوين الباقلاني وبعده عن قضايا الشعر. "وإذا كان الرماني قد التزم الإعجاز في قضية اللفظ والمعنى، فإنه قد جنح إلى التفصيل في ذكر البلاغة بأقسامها العشرة من إيجاز، واستعارة، وتلاؤم وفواصل، وتجانس، وتصريف، وتضمين، ومبالغة وحسن بيان.

وهذه الأقسام العشرة قد نقلها عنه الباقلاني (ت 403هـ) في إعجاز القرآن دون أن يصرح باسمه واكتفى بقوله: "ذكر بعض أهل الأدب والكلام أن البلاغة على عشرة أقسام"، ويعدّد هذه الأقسام العشرة ملتزماً بما ذكره الرماني في ترتيب هذه الأقسام وما ضمنها من أمثلة.

والحق أن الباقلاني كان أدق من الرماني حين عنون هذا البحث بقوله: "فصل في وصف وجوه البلاغة". لأن هذه الوجوه العشرة لا تحيط بأقسام البلاغة كلها، بل هي جزء منها وغير شاملة لها. وكلام الرّماني يفهم منه أن البلاغة تنحصر في هذه الوجوه العشرة، وليس بعدها وجه آخر. وواضح أن الرماني لم يلتزم الدّقة في هذا القول حيث إن البلاغة تشمل ألواناً أخرى لم ينص عليها الرماني"[7].

واضح من كلام عبد القادر حسين أن المصدر الأساسي للجهاز المفاهيمي البلاغي الذي وظفه الباقلاني مأخوذ عن الرماني ولكنه لم يصرح بذلك. أي أن

الباقلاني قد أخفى مصدره الأساسي، وذكر مجموعة من أسماء النقاد والبلاغين وعلماء اللغة أمثال: أبو عبيدة، أبو عمرو، أبو الفضل بن العميد، الصاحب بن عباد... وغيرهم. كما نصادف عنده مجموعة من المصطلحات مثل: الملاءمة، المنفصل، المنقطع، التعليق، المتصل، الاختلال إلى غير ذلك من المصطلحات المأخوذة من الحقل الكلامي - المنطقي.

وإذا تجاوزنا الوجوه العشرة التي أخذها الباقلاني عن الروماني، باعتبار أن هذه الوجوه البلاغية متداولة في بيئة البلاغيين، فإننا لا نعدم أن نجد أن قسمة الإيجاز قد أخذها الباقلاني عن الرماني كما هي، وهذا ما لاحظه عبد القادر حسين الذي يقول: "ومن الواضح أن الباقلاني (ت 403هـ) قد نقل الإيجاز بقسميه، وأمثلة كل قسم نقلاً مطابقاً لما ذكره الرماني"[8]. واعتبار الإيجاز بلاغة والتطويل عيّاً، وهو الميزة (أي الإيجاز) التي يمتاز بها القرآن الكريم. وما يستخلص من كلام عبد القادر حسين أن الباقلاني لم يكتف بأخذ التقسيم البلاغي وأوجهه المختلفة عن الرماني، بل إنه قد أخذ الشواهد والأمثلة ذاتها.

وإذا كان نقل الباقلاني عن الرّماني يعتبر من جهة كسلاً فكرياً، وربّما حتى قصوراً في الإتيان ببعض الشواهد والأمثلة، إلاّ أنه يعتبر من جهة أخرى تدعيماً لموقف الرّماني واحتراماً لفكره وجهوده وعرفاناً لفضله في إنتاج جهاز معرفي بلاغي، في حين نجد أن علماء آخرين قد أخذوا عنه دون أن يذكروه كمصدر من مصادر تحليلهم. "ففي الوقت الذي نرى فيه الرماني يقف وحيداً في الميدان بسلاح لا شوكة له، فلا يؤازره أحد من العلماء، وقد تخلى عنه أبو هلال وابن سنان، وكثيراً ما كانا يأخذان برأيه وينقلان عنه في مواضيع شتى: كالاستعارة والتشبيه، وغيرهما، غير أننا لا نغفل الباقلاني الذي وقف بجوار صاحبه الرماني ينقل عنه نقلاً بيّناً دون مناقشة في كثير من الآراء والأمثلة، كما يأخذ برأيه في نفي السجع من القرآن"[9].

وقد أرجع عبد القادر كل الفضل في توظيف الجهاز المفاهيمي البلاغي/ النقدي الذي استعمله الباقلاني إلى الرماني، لكنه لم يعدم التنويه بجهد الباقلاني وخاصة في المقارنة بين الشعر والقرآن، "فهذا هو الباقلاني يعقد باباً عظيم

الشأن جليل الخطر تقارب صفحاته المائة، ليبيّن أن فصاحة القرآن تفضل فصاحة كل نظم، وتتقدم بلاغته في كل قول، ويعمد في هذه المقارنة إلى شعراء أجمع النقاد على عظم شأنهم، ورفعة أقدارهم فيختار شاعراً من العصر الجاهلي كامرئ القيس، وشاعراً من العصر العباسي كالبحتري، ثم يختار قصيدة لكل منها متفقاً على كبر محلها، وصحّة نظمها وجودة بلاغتها، ورشاقة معانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبها فيها، فيبيّن ما تخللها من نقص وفضول، وما بها من تكلف وتعسف، وما فيها من مزج بين الكلامي الوضيع والرفيع، ثم بيّن فضل القرآن عليها، وتناهيها في البلاغة"[10].

وإلى هذه النتيجة كان قد وصل القاضي أبو بكر الباقلاني عندما قال: "وإنما أردنا أن نبيّن الجملة التي بيّناها، لتعرف أن طريقة الشعر شريعة مورودة، ومنزلة مشهودة، يأخذ منها أصحابها على مقادير أسبابهم، ويتناول منها ذووها على حسب أحوالهم"[11].

إن الباقلاني لم ينس الهدف الذي من أجله وضع كتابه ألا وهو الاحتجاج لإعجاز القرآن والتدليل على كماله وتفوقه، لأن هدفه لم يكن تحليل قصائد امرئ القيس أو البحتري ولكنه اتخذهما نموذجين للبلاغة الشعرية. ولهذا يوضح هدفه من هذه الممارسة حيث يقول: "وكنا أردنا أن نتصرف في قصائد مشهورة، فنتكلم عليها وندلّ على معانيها ومحاسنها، ونذكر من فضائلها ونقائصها ونبسط لك القول في هذا الجنس، ونفتح عليك في هذا النهج"[12].

من خلال هذه النتيجة يقرّر الباقلاني أن الخطاب الشعري يتضمن مساوئ ومحاسن ومعاني ثرية وأخرى سقيمة، وأن نهجه في النظم يضطرب أحيانا ويستقيم أخرى، "فأما نهج القرآن ونظمه، وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته وتحار في بحره وتضلّ دون وصفه"[13].

"والنتيجة التي ننتهي إليها أن الباقلاني إنما أراد اختيار أحسن شاعرين لأنهما يمثلان الفصاحة والبلاغة قديماً وحديثاً، أي أسلوب العرب. ومن هنا يستطيع أن يقيم الدليل بعد تحليله على أن الإعجاز القرآني متفوق على ذلك الأسلوب"[14].

أما أدونيس فإنه يفهم النتيجة التي وصل إليها الباقلاني الذي "ينتهي إلى القول إن النص القرآني خارج عن هذه الأقسام جميعاً(*)، وأن له خصوصية تفرده نمطاً خاصاً. ومن أجل المزيد من إيضاح ما يذهب إليه، يحلّل بعض النصوص العربية، بينها خطب للنبي والصحابة وفصحاء العرب، ويحلّل معلقة امرئ القيس، ممثلاً للشعر "القديم"، وقصائد للبحتري، ممثلاً للشعر "المحدث" مدللاً على اختلال هذا الشعر، وتهافته إزاء النص القرآني"(15).

إن الممارسات النصانية التي قام بها الباقلاني والتي اتخذت النص العربي في مختلف تجلياته الشعرية النثرية ميداناً للمعاينة والاستقصاء قصوره أمام النص القرآني"(**)، لأن النظم القرآني، في رأيه، نمط من البيان لا يشبهه، في أي شيء، كلام العرب، فهو خروج كامل عن كلامهم الفني، بأنواعه كلها"(16).

عن طريقة التحليل:

اتخذ الباقلاني قصيدتين "كاملتين" لشاعرين كبيرين يعتبران كنموذجين للبلاغة والفصاحة العربيتين هما امرؤ القيس والبحتري. وأشعارهم "متفق على جودتها وتقدم أصحابها في صناعتهم، ليتبين لك تفاوت أنواع الخطاب، وتباعد مواقع أنواع البلاغة وتستدلّ على مواضع البراعة"(17).

ثم بعد ذلك يقدّم الباقلاني الشاعرين النموذجين، "وأنت لا تشك في جودة شعر امرئ القيس ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقف في فصاحته... أبدع في طرق الشعر أموراً اتبع فيها، من ذكر الديار والوقوف عليها... وقد ترى الأدباء

(*) قسم الباقلاني الكلام الفني عند العرب إلى خمسة أقسام: أ. الشعر، ب. الكلام الموزون غير المقفى، جـ الكلام المسجّع، ع. الكلام الموزون غير المسجّع، هـ. الكلام المرسل.

(**) يقول عبد الرؤوف مخلوف: "أمّا التي اختارها [الباقلاني] كاملة وأدار عليها حديث النظم، فإنه اختار من سورة النمل ثم راح يناقشها، ويطالب بالتأمل فيها كلمة كلمة، وفصلاً فصلاً... (ص 436)، ثم يقول أيضاً: "إن الباقلاني بحديثه ذلك إنما يمسّ إحدى الخصائص التي يتميّز بها الكلام الجيد وأعني بذلك الوحدة العضوية كما يسميها النقاد بين أجزاء السورة حتى تظهر وكأنها خلق متكامل، يمسك بعضه برقاب بعض" (ص 437) عبد الرؤوف مخلوف: الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن.

أوّلاً يوزنون بشعره فلاناً وفلاناً، ويضمون أشعارهم إلى شعره... وربّما فضلوهم عليه، أو سوُّوا بينهم وبينه، أو قرّبوا موضع تقدمه عليهم، وبرّزوه بين أيديهم[18].

إن الباقلاني يتخذ من شعر امرئ القيس موضوع مقارنة وموازنة بينه وبين غيره من الشعراء أمثال: ذي الرّمة والخبزرزّي، وابن المعتز والأشهب بن رميلة، وابن الرّومي، وابن الطثرية، وجرير، وأبي نواس، والنابغة... ولكن هذه الموازنة لم تقلّل من قيمة قصيدة امرئ القيس، ولكنها على العكس من ذلك جعلت منها معياراً لوزن أشعار غيره، لأن العرب عندما "اختاروا قصيدته في السبعيات، أضافوا إليها أمثالها، وقرنوا بها نظائرها، ثم تراهم يقولون لفلان لامية مثلها، ثم ترى أنفس الشعراء تتشوق إلى معارضته"[19].

أما اختياره للنموذج النصاني الثاني، قصيدة البحتري، فإنه يبرّر ذلك بقوله: "ونحن نعمد إلى بعض قصائد البحتري فنتكلم عليها، كما تكلمنا على قصيدة امرئ القيس، ليزداد الناظر في كتابنا بصيرة، ويستخلص من سرّ المعرفة سريرة، ويعلم كيف تكون الموازنة، وكيف تقع المقاربة والمشابهة"[20]. من خلال هذه المقدمة التي بدا الباقلاني بها حديثه عن قصيدة البحتري نستنتج حقيقتين:

الأولى: أنه يُواصل نهجه في التحليل بنفس الطريقة التي تناول بها قصيدة امرئ القيس، وذلك للتأكيد على الفكرة الجوهرية التي ألّف لغرضها الكتاب ألا وهي الاحتجاج لإعجاز النص القرآني وتواتر نظمه في كل السور والآيات.

والثانية: هي مواصلة موازنة شعر امرئ القيس بشعر غيره، وبالذّات بقصيدة البحتري.

وبما أن الباقلاني كان قد انطلق من مجموعة من الأفكار الما - قبلية، فإن خطاب التحليل عنده يتحول في بعض المواضع إلى احتجاج وإقناع، ويؤكد أن اختياره لهذا النموذج النّصاني هو "قرار" أكثر منه ضرورة منهجية، حيث يقول في هذا السياق: "ونجعل تلك القصيدة التي نذكرها أجود شعره"[21].

ويقدم الباقلاني تبريراً آخر لاختياره لهذا النموذج بالذّات إذ يقول:

"سمعت الصاحب إسماعيل بن عباد يقول: "سمعت أبا الفضل بن العميد

يقول: سمعت أبا مسلم الرستمي يقول: سمعت البحتري يذكر أن أجود شعر قاله:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل

قال: وسمعت أبا الفضل بن العميد يقول: أجود شعره هو قوله:

في الشيب زجْرٌ له لو كان ينزجر

قال: وسئلت عن ذلك؟ فقلت: البحتري أعرف بشعره من غيره"[22].

إن كيف الموازنة وكيف المشابهة والمقاربة في هذا السياق غير ثابتة لأن الباقلاني قد اختار نموذجين مختلفين، الأوّل تطوّر ضمن تقاليد شعرية سادت فيها الشفوية الشعرية والاعتماد على الذائقة وبالتالي فإن شروط تلقيه كانت تعتدّ بالإنشاد والسماع، بينما الثاني تطوّر ضمن تقاليد "الصنعة" الشعرية التي اهتمت كثيراً بالجانب الشكلي والبلاغي في القصيدة. وقد كان البحتري تابعاً لأبي تمام الذي نهج نهجاً جديداً في الصناعة الشعرية ويعتبره وليّ نعمته ومعلّمه في الميدان وقد أثبتت كتب الأدب وصيّة أبي تمام للبحتري[23] والتي تعتبر بمثابة بيان شعري موجّه إلى كل الشعراء الشباب.

من خلال ما تقدم يتضح أن الباقلاني قد خضع لاعتبارين مختلفين:

1 - اعتبار قصيدة امرئ القيس أولى المعلقات التي توزن بها المعلقات الأخرى، أي أنها نموذج كرسته التقاليد العربية.

2 - استحسانه لقصيد البحتري يعود إلى الأفكار التي كرسها النقد حول شعره من الصاحب بن عباد إلى أبي الفضل بن العميد، وجمهور الكتاب الذين "يفضلونه على أهل دهره، ويقدّمونه على من في عصره، ومنهم من يدعي له الإعجاز غلواً، ويزعم أنه يناغي النجم في قوله علوّاً"[24].

وهناك دليل آخر على عدم استقلالية الوعي النقدي عند الباقلاني، لبعده عن ميدان اشتغاله ومنازل اهتمامه لأنه كرّس جلّ جهوده للفقه وعلم الكلام والجدل وغيرها من الصناعات العقلية لذلك نجده يسلم بجودة قصيدة البحتري وأهليتها للتحليل حيث يقول: "ونجعل تلك القصيدة التي نذكرها أجود شعره"[25].

سبق أن قلنا إن الباقلاني قد أخذ كل الأدوات التحليلية وجهازه المفاهيمي عن الرماني بما في ذلك الأمثلة التي قدمها على ذلك، ونرى الآن الباقلاني واقع تحت ضغط آراء النقاد والكتاب، وكما لاحظ توفيق الزّيدي فإن "الباقلاني لم يخرج في ذلك عما أقرّه النقاد من مواطن الجودة في شعر امرئ القيس"[26] وبالتالي فإنه كان "تابعاً في تصوّر الكلام الأدبي"[27]. ولم يتعدّ النقل عن علماء الشعر والنقاد.

نعلم أن الباقلاني قد تناول القصيدتين تناولاً يكاد يكون شمولياً، أي أكبر جزء منهما، وكان "المنهج الذي اتبعه الباقلاني في تحليل القصيدتين منهجاً سياقياً إذ تتبع الأبيات حسب ترتيبها بيتاً بيتاً"[28]. وإذا أردنا المزيد من الدقة نقول إن الباقلاني قد اتبع منهجاً نسقياً لأنه لم يحدّد أهمّ المفاصل الشعرية لكل قصيدة ودلالتها، أي مواضع الوصل والفصل، والتقديم والتأخير أو الطي والنشر والإخفاء والتوضيح والإيجاز والإطناب وغيرها.

يحلّل الباقلاني معلقة امرئ القيس بيتين بيتين حسب ترتيبها، ثم يعمد إلى تفكيك كل بيت على حدة. وقد أجمع جمهور النقاد أن مطلع المعلقة يعدّ من أحسن المطالع "لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر العهد والمنزل والحبيب وتوجّع واسترجع، كله في بيت واحد" [ص 160][*] ويقرّ الباقلاني بهذه الحقيقة وقد سبق امرؤ القيس كل الشعراء في هذا الميدان. ومع ذلك، يلاحظ الباقلاني أن في معناه ولفظه خللاً، لأنه استوقف من يبكي لذكر حبيبه، وهذا يعتبر مغالبة للمعنى، "فأمّا أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال" (ص 160) ولكننا نجهل من الذي استوقفه امرؤ القيس؟ هل هو رفيق حقيقي أم طيف حبيبه، أم هي مجرّد عادة، أم فرسه؟ لسنا ندري.

وإذا تتبعنا مسار القصيدة لا نجد أثراً لهذا الذي "استوقفه" وبالتالي لا يمكننا الجزم بأن الذي استوقفه هو رفيق حقيقي، ولأن القول بهذا المعنى يخالف أخلاق الفرسان "لأنه من السخف أن لا يغار على حبيبه، وأن يدعو

(*) لكي لا نثقل البحث بالهوامش فقد اعتمدنا ذكر رقم الصفحة داخل المتن.

غيره إلى التغازل عليه، والتواجد معه فيه" (ص 160).

ويرى الباقلاني أن البيت الثاني جاء مثقلاً بأسماء الأماكن (الدّخول - حومل - توضح - المقراة - سقط اللّوى) و"هذا التطويل إذا لم يفد كان ضرباً من العيّ" (ص 160) وكان الأصمعي قد قال "لم يعف رسمها" تعدّ من محاسن البيت، إلاّ أن الباقلاني يرى عكس ذلك وتمنى زوال الرسم نهائياً "فلو عفا لاسترحنا" (ص 160) ويرى هذا حشواً، وعندما يقرأ الشطر الثاني من البيت ويقابل بين المركّبين الشعريين: "لم يعف رسْمها" ثم "قد عفا" وهو "تناقض لا محالة" (ص 161).

ويعيب الباقلاني على امرئ القيس أنه جعل "ما" (لِما نسجتها) موضع تأنيث وهو ما يخالف المعيار اللغوي، والسبب في ذلك أن "ضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف" (ص 161). وقد نسي الباقلاني أن الضرورات الشعرية هي عبارة عن رخص يستفيد منها الشاعر باعتباره صانعاً للقيم الجمالية ويعيد تشكيل اللغة.

ويرى في تأنيثه للضمير في (رسمها) خللاً، لأنه ذكّر المنزل الذي يعني الأماكن والبقاع لأن المنزل واقع بينها، وإذا "أراد بالمنزل الدّارَ حتى أنث، فذلك أيضاً خلل" (ص 162). ومن هذه الملاحظات ينتهي الباقلاني إلى نتيجة تفيد أن شعر أهل زماننا لا يقصر على البيتين، بل يزيد عليهما ويفضلهما" (ص 162). وهذا الحكم ربّما يناقض ما قدمه الباقلاني سابقاً عندما قال:

"أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعراً" (ص 160).

بعد البيت الأول والثاني، ينتقل الباقلاني إلى البيت الثالث والرابع، ويلاحظ أن البيت الثالث(*) "متعلق" بالبيت الأوّل "فكأنه قال: قفا وقوف صحبي بها على مطيّهم" (ص 162)، وفي التقديم والتأخير "تكلف وخروج عن اعتدال الكلام" (ص 162) أمّا البيت الرابع فهو "مختلّ" لأن الدمع لا يشفي من شدة الحزن.

(*) تناول الباقلاني المعلقة بالدراسة بيتين بيتين - تقريباً - وعمدنا إلى عرضها حسب الترتيب التسلسلي.

وأمّا البيت الخامس فيرى الباقلاني أنه "قليل الفائدة" (ص 163) مع الاعتراف بأنه جيّد الصنعة، ومع ذلك فهو خالٍ من المعنى، في حين أن البيت السادس فيه تكلّف (ص 163)، "ولو أراد [الشاعر، أي امرؤ القيس] أن يجوّد أفاد أن بهما طيباً على كل حال" (ص 163). ولكنه قصر ذلك على القيام فقط. وهذا تقصير حسب ملاحظة الباقلاني. ولكننا نزعم أن الحركة تولّد الرّائحة، لأن الحركة فيزيائياً تولّد الحرارة والتي تفرز بدورها المواد الرّيحانية التي تسد مسامات الجسد. كما أن الباقلاني قد استخرج "خلل آخر" (ص 163) على مستوى المعنى، لأن الشاعر شبّه عرفها بالمسك، ثم القرنفل "وذكر ذلك بعد ذكر المسك نقص" (ص 163) لأن رائحة القرنفل أشدّ وأزكى من رائحة المسك. وهذه الملاحظات المأخوذة من الحقل الدّلالي للرائحة تبيّن مدى اهتمام الباقلاني بالفروق الدقيقة بين اللفظتين وبالتالي فإن الفارق بينهما في الدرجة وليس في الطبيعة. إضافة إلى الخلل الملاحظ على مستوى المعنى، فإننا نلاحظ خللاً آخر على مستوى البناء. لأن الشاعر عندما قال "نسيم الصّبا"، "في تقدير المنقطع عن المصارع الأوّل، لم يصله به وصْلَ مثله" (ص 163).

وأثناء تحليل الباقلاني للبيتين السابع والثامن، رأى أن البيت السابع قد تضمن أشكالاً عديدة من الحشو، لأن قول الشاعر "ففاضت دموع العين" كاف للدلالة على تعبيره عن حالته، ثم استعانته بقوله: "منّي" استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مليح ولا بديع" (ص 163).

وهنا حشو ثان عندما استعمل الشاعر "على النصر"، لأن "بل دمعي مجملي" يفيد نفس الدلالة، وهذا "ليس بحشو حسن" (ص 163). وأما النوع الثالث من الحشو الذي استعمله امرؤ القيس، فيتبدئ في استعماله الأداة "حتى" وذلك في قوله "حتى بل دمعي مجملي" وهو "إعادة ذكر الدمع" (ص 163). ويبرر الباقلاني أنواع الحشو هذه بقوله: "فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله" (ص 163). ويختصر الباقلاني هذه الصورة الشعرية في "قضية" منطقية تعادلها دلالياً بقوله: "ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بلّ دمعي مغاينهم وعراصهم" (ص 163). وبهذه الطريقة فإن الباقلاني يدمج الشعري بالواقعي، ويمزج الواقع

الموضوعي بالواقع الشعري. وينتهي بهذا إلى نصرة الخبزرزّي وهو شاعر أميّ كان يخبز خبز الأرز ويبيعه على شاعر فحل مثل امرئ القيس، وهذا بقوله: "وأنت تجد في شعر الخبزرزّي ما هو أحسن من هذا البيت وأمتن وأعجب منه" (ص 163).

والسؤال الذي نطرحه: هل تجوز المقارنة بين شاعرين أحدهما فحل وصاحب المعلقة الأولى والثاني شاعر أمّي لم ينظم إلاّ أبيات معدودات؟ أعتقد أن هذا تجنٍّ!

وينتهي الباقلاني - بالتالي - إلى الحكم على البيت الثامن بأنه خال من أي معنى قد يفيد على المستوى الشعري، وألفاظه في متناول السوقة، ومن هنا "فلا يرعك تهويله باسم موضع غريب" (ص 164).

وعند تحليله للبيت التاسع، يرى الباقلاني أن مصراعه الأول يعبّر عن سفاهة الشاعر، واستعماله لقوله: "يا عجباً" يعتبر محاولة ضعيفة لربط المصراع الثاني بالأوّل، و"أراد أن لا يكون الكلام من هذا المصراع منقطعاً عن الأوّل" (ص 164) في حين أن الذي ذكره بعيد، وهذا ليؤكد الباقلاني الانقطاع الملاحظ على مستوى الدلالة. إن الباقلاني في حكمه هذا ينزع منزعاً أخلاقياً جعله يتغاضى عن القيم الجمالية الأخرى.

إضافة إلى نزع الباقلاني للقيم الجمالية عن بيت امرئ القيس، فإنه نزع عنه أيضاً القيم الاجتماعية التي كرّستها الممارسة القبلية، والتي هي الكرم، ويرى أن ذلك من أخلاق الفرسان "وليس في هذا من تعجب كبير، ولا في نحر الناقة من تعجب" (ص 165). وكنتيجة، ينتهي الباقلاني إلى الحكم على البيت التاسع من معلقة امرئ القيس حتى "ولو سلم البيت من العيب لم يكن فيه شيء غريب، ولا معنى بديع، أكثر من سفاهته" (ص 165)، وهو هنا يحاكمه حكماً أخلاقياً لا جمالياً أو شعرياً، وهذا يتماشى تماماً مع هدفه الذي من أجله ألّف كتابه "إعجاز القرآن" وهو الاحتجاج لمزايا التعبير القرآني.

إن هذه النظرة، جعلت الباقلاني يحكم على كل الأبيات التي سبقت، رغم اعترافه بأن امرئ القيس كان السباق في إبداع المقدمات الطللية والبكاء

والاستبكاء، ويحكم على المعلقة قائلاً: "وإلى هذا الموضع لم يمرّ له بيت رائع، وكلام رائق" (ص 165).

فيلاحظ الباقلاني أن البيت العاشر قد عده النقاد من حسن التشبيه، لأنه عرّف اللحم ونكّر الشحم، "وهذا نقص في الصنعة، وعجز عن إعطاء الكلام حقه" (ص 165). الحكم الأوّل حكم لغوي - جمالي، ولكن الباقلاني يعيب عليه "أنه وصف طعامه الذي أطعم من أصناف بالجودة، وهذا قد يعاب" (ص 165) لأن هذا ليس من أخلاق العرب، بل إن الفرس يرون ذلك شيئاً فظيعاً.

ثم يعود الباقلاني إلى النقد البلاغي واللغوي، ويلاحظ أن في تشبيه الشحم بالدمقس "شيء يقع للعامة ويجرى على ألسنتهم" (ص 165)، إضافة إلى كون تبجح العربي بما يقدمه لضيفه شيئاً مذموماً وغير محبّذ، فما بالك إذا كان ذلك للمحبوب.

أما تحليل الباقلاني للبيت الحادي عشر لمعلقة امرئ القيس، فقد لاحظ في قول الشاعر يقول "دخلت الخدر خدر عنيزة" فيه تكرير "لإقامة الوزن" (ص166)، ويعيب عليه المصراع الثاني الذي يعتبره كلام مؤنث "من كلام النساء" (ص 166)، وهذا الكلام المؤنث، كما أزعم، جاء به الشاعر كما سمعه (أو تصوّر ذلك). أما كلمتا "فقالت" "وتقول" فهو تكرار - حسب الباقلاني - وهما في الحقيقة مستويين خطابيين مختلفين من ناحية الدلالة الزمنية: الماضي والمضارع، مع المحافظة على علامة التأنيث، و"هو في النظم قبيح، لأنه ذكره مرة "فقالت" ومرة "تقول" في معنى واحد (ص 166). فقالت جاءت في شكل حكاية، و"تقول" جاءت في شكل خطاب مباشر style directe، أي أنه أتى بالخطاب كما سمعه دون أي تدخّل.

أمّا استعمال لفظة "بعير" بدل "ناقة" يرى الباقلاني أن الشاعر "احتاج إلى ذكر البعير لإقامة الوزن" (ص 166) في حين أن أبا عبيدة - الذي كان قريباً من بيئات الشعراء واللغويين - قد لاحظ أن الشاعر لم يقل ناقتي "لأنهم يحملون النساء على ذكور الإبل لأنها أقوى" (ص 166). وبالتالي فهذا لا يعتبر تناقضاً أو خللاً، بل هو تصوير دقيق للممارسات التي كانت تتم داخل القبيلة.

أمّا البيتان الثالث عشر والرابع عشر، فيرى فيهما الباقلاني غاية في الفحش. والبيت الرابع عشر "ليس له معنى بديع، ولا لفظ شريف، كأنه من عبارات المنحطين في الصنعة" (ص 167). ثم بعد ذلك يمزج الباقلاني بين الأخلاقي واللغوي - فيما يتعلق بهذا البيت بالذات - عندما يقول: "وقوله: فمثلك حبلى قد طرقت"، عابه عليه أهل العربية، ومعناه عندهم حتى يستقيم الكلام: فربّ مثلك حبلى قد طرقت، وتقديره أنه زير نساء، وأنه يفسدهن ويلهيهنّ عن حبلهنّ ورضاعهن، لأن الحبلى والمرضعة أبعدُ من الغزل وطلب الرجال" (ص 167).

ويرى الباقلاني في البيت الرابع عشر اعتذاراً واستهتاراً، وينتهي بإدانته وإبعاده عن مملكة النساء "لكونه مفسدة لهن، لا يوجب له وصلهنّ" (ص 167)، لأن هذا البيت غاية في الفحش "ما يستنكف الكريم من مثله" (ص 167).

والبيت الخامس عشر "غاية في الفحش، ونهاية في السخف، وأي فائدة لذكره لعشيقته كيف كان يركب هذه القبائح" (ص 167)، وأزعم أنه لم يذكره لعشيقته وإنما هو إخبار للقارئ عن طريق عشيقته، ويعتبر الباقلاني هذا الخبر بغيضة. ثم يتعرض إلى قضية أخرى أخذت حقها من الجدل الفلسفي البلاغي، ألا وهي قضية الصدق والكذب في الشعر "وقد دار جدال حادّ حول هذه القضية - الصدق والكذب في الشعر -، وهذا ربيب المدرسة اليونانية قدامة بن جعفر يرى أن هذه القضية عامة وشائعة عند كل الأجناس البشرية، وإلى نفس الفكرة يذهب ابن وهب في كتابه البرهان في وجوه البيان"[28].

وقد تعرّض لهذه القضية بنوع من الإسهاب الإمام عبد القاهر الجرجاني عندما قال:

"وكذلك قولك من قال: "خير الشعر أكذبه" فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخله الشعر وبخيل سخّاه"[29].

"وموقف الجرجاني هذا تفضيل "خير الشعر أصدقه" على الكذب في

الشعر، يعود إلى سببين رئيسيين:

السبب الأول: ديني وذلك باعتبار الشعر كذب ولا ينجو من هذا المنزلق إلاّ من رحم ربّك.

والسبب الثاني: منطقي لأن الصدق أقرب إلى العقل ويمكن التأكد من صحته وبطلانه أثناء عرضه لحقيقة معينة"[30].

ولهذا السبب أدان الباقلاني البيت الخامس عشر من معلقة امرئ القيس شعرياً وأخلاقياً حيث قال: "وهو - لو صدق - لكان قبيحاً، فكيف ويجوز أن يكون كاذباً؟!" (ص 167). هذا الحكم من الزّاوية الأخلاقية. أمّا من الزّاوية الجمالية الشعرية فإنه يحكم عليه بقوله: "ثم ليس في البيت لفظ بديع، ولا معنى حسن" (ص 167)، أمّا من ناحية البناء يعيب عليه كونه "متصلاً بالبيت الذي قبله" (ص 167) لأن الجمالية التقليدية كانت ترى أن البيت الجيد هو الذي يستقل بمعناه عما قبله وعما بعده.

أمّا البيت السادس عشر، يعيب فيه الباقلاني على امرئ القيس كونه يسرد حكاية تمنّع عشيقته في يوم ما، و"لا فائدة لذكره لنا أن حبيبته تمنعت عليه يوماً بموضع يسميه ويصنعه!" (ص 168) وبالتالي يحكم على هذا البيت بالرداءة دون أن يعلّل ذلك.

أمّا البيت السابع عشر فيرى فيه الباقلاني ركاكة شديدة "وتأنيثاً ورقة، ولكن فيها تخنيث" (ص 168)، ثم بعد ذلك يورد تعليل بعضهم الذي يقول: "إن كلام النساء بما يلائمهنّ من الطبع أوقع وأغزل؟" (ص 168) وهذه هي عين النتيجة التي وصل إليها التحليل النفسي الحديث، أمّا على مستوى البناء فإنه يرى أن "المصراع الثاني منقطع عن الأول" (ص 168) وبالتالي فهو غريب عنه.

أمّا البيت الثامن عشر ناقض فيه ما قاله في البداية عند بكائه وتألّمه، "فهذا خلاف ما أظهر من نفسه فيما تقدم من الأبيات من الحبّ والبكاء عن الأحبة، فقد دخل في وجه آخر من المناقضة والإحاطة في الكلام" (ص 169).

ومرّة أخرى نرى الباقلاني لا يفرّق بين الخطاب الشعري وخطاب الواقع إذ يعيب على امرئ القيس استعارته "مهما تأمري القلب يفعل" لأن هذا يخالف

المنطق والواقع، لأن القلب لا يؤمر "والاستعارة في ذلك غير واقعة ولا حسنة" (ص 169).

والبيت التاسع عشر الذي يصوّر الهجر، يحكم عليه الباقلاني بأنه "بيتاً قليل المعنى ركيكة ووضيعة" (ص 169) وهو إمعان في تصوير سقوطه وسفاهته كما يرى الباقلاني أمّا البيت الذي يليه، أي العشرون، فهو "معدود من محاسن القصيدة وبدائعها" (ص 170) وهو أيضاً منقطع عنه. وينتهي الباقلاني إلى تجريد امرئ القيس من الشاعرية أصلاً، حيث "لو سلم له بيت من عشرين بيتاً، وكان بديعاً ولا عيب فيه، فليس بعجيب، لأنه لا يُدّعى على مثله أن كلامه كلّه متناقض، ونظمه كلّه متباين" (ص 171). وكنتيجة لذلك، يجرّد الباقلاني امرئ القيس من أية ميزة شعرية ويقول: "وإنّما قُدم في شعره لأبيات قد برع فيها، وبان حذقه بها" (ص 171) وهكذا يلخص الباقلاني شعر امرئ القيس وكل نتاجه الشعري في أبيات معدودة. وهذا ليقارنه بالنظم القرآني الذي نزل على مستوى واحد من الجودة في كل آياته وكذا سوره. وقد قال سبحانه وتعالى: ﴿... وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا﴾ [النساء، الآية 82].

قال امرؤ القيس وبيضة خدر، رأى الباقلاني أن هذه الاستعارة نمطية ومكرورة، و"هي دائرة في أفواه العرب، وتشبيه سائر" (ص 171)، ومعناه مواصلة الشاعر في التغزل بحبيبته. ويحكم على البيت الذي يليه، أي البيت الثاني والعشرون بالبيت الضعيف، "والاختلال على نظمه بيّن" (ص 172).

ويعيب الباقلاني في البيت الثالث والعشرين كونه ذكر الثريا وأراد الجوزاء. والفرق واضح، ولكن الباقلاني لم يفرّق بين المعاينة الفلكية والإدراك الشعري للكون. ثم يستدرك على قول من سبقه من النقاد عندما يقول: "إن البيت غير معيب من حيث عابوه، وأنه من محاسن هذه القصيدة" (ص 173). ثم قارن الباقلاني هذا البيت باثني عشر بيت من الشعر لخمسة شعراء: ذي الرمة وابن المعتز والأشهب بن رميلة وابن الرومي وابن الطثرية، وهي صور شعرية تشبه بيت امرئ القيس أو تساويه أو تقاربه، ليخلص الباقلاني إلى القول: "إن الإبداع في نحو هذا أمر قريب، وليس فيه شيء غريب... وشريعة مورودة، وباب

واسع، وطريق مسلوك" (ص 175). إضافة إلى أن في هذا البيت "ضرباً من التكلف" (ص 173).

أما البيت الرابع والعشرون، فيلاحظ الباقلاني أن امرئ القيس قد "خلط في النظم، وفرط في التأليف" (ص 176) وأن البيت الذي يليه (السادس والعشرون) "ففيه تعليق واختلال" (ص 176)، إضافة إلى كون مصارعه الأوّل منقطع عن الثاني "ونظمه إليه فيه ضرب من التفاوت" (ص 176).

وفي البيت السادس والعشرين تكرار في قول الشاعر "وراءنا" و"على إثرنا"، "والذيل إنما يجرّ وراء الماشي، فلا فائدة لذكره وراءنا" (ص 177). أما البيت السابع والعشرون فقد جاء مثقلاً بالألفاظ الغريبة "والكلام الغريب واللفظة الشديدة المباينة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها" (ص 177).

أمّا البيتان الثامن والعشرون والتاسع والعشرون، فقد رأى الباقلاني أن قول الشاعر "بغصني دوحة" فيه تعسف، في حين أن المصراع الثاني أصحّ، ولكن يعاب عليه أنه "ليس فيه شيء إلاّ ما يتكرّر على ألسنة الناس من هاتين الصفتين. . . ولكنه مع تكرره على الألسن صالح" (ص 178). أمّا البيت الذي يليه، فيكتفي الباقلاني بشرح مفردتي "مهفهفة" و"المفاضة"، و"البيت مع مخالفته الأبيات المتقدمة. . . ولكنه قريب متوسط" (ص 178).

أمّا البيت الثلاثون والواحد والثلاثون، فقد شرح الباقلاني "عن أسيل"، و"تتّقي" ثم يحكم على البيت حكماً معيارياً، يقول: "وكان يجب أن تكون العبارة بخلاف هذا، كان من سبيله أن يضيف إلى عيون الظباء أو المها دون إطلاق الوحش، ففيهنّ ما تستنكر عيونها" (ص 179). أمّا البيت الذي يليه والذي يصف فيه "الجيد" فقد حكم عليه الباقلاني بأنه ضعيف، "وإذا نظرت في أشعار العرب رأيت وصف الأعناق ما يشبه السّحر" (ص 179)، ثم يقارنه ببيت لأبي نواس في نفس الموضوع.

وينتهي الباقلاني بالحكم على قصيدة امرئ القيس بقوله: "اعلم أن هذه القصيدة قد تردّدت بين أبيات سوقية مبتذلة، وأبيات متوسطة، وأبيات ضعيفة

مرذولة، وأبيات وحشية غامضة مستكرهة، وأبيات معدودة بديعة" (ص 180).

بعد هذا يمرّ الباقلاني إلى استعراض بعض الأبيات المتبقية من المعلقة دون تحليل بل يكتفي بإطلاق أحكام معيارية مثل البيت (32) الذي زعموا أنه من بديع هذا الشعر، ومما يعدّونه من محاسنها البيت (33) و(34) و(35). أمّا البيان (36) و(37) فقد اعتبرا من البديع، ونفس الشيء بالنسبة للبيت (38).

وفي النهاية يكشف الباقلاني عن هدفه من تأليف كتابه، وبالذّات من تحليله لمعلقة امرئ القيس بقوله: "وإنّما أردنا أن نبين الجملة التي بيناها لتعرف أن طريقة الشعر شريعة مورودة، ومنزلة مشهودة"[31]، وكل هذا لكي ينتظر لنظم القرآن والاحتجاج لإعجازه، حيث يقول: "فأما نهج القرآن ونظمه، وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتظلّ دون وصفه"[32].

سلك الباقلاني في تحليله لقصيدة البحتري نفس المنهج الذي تعامل به مع معلقة امرئ القيس، أي تناولها بيتاً بيتاً. وأكّد ذلك بقوله: "ونحن نعمد إلى بعض قصائد البحتري فنتكلم عليها، كما تكلمنا على قصيدة امرئ القيس، ليزداد النّاظر في كتابنا بصيرة، ويستخلص من سرّ المعرفة سريرة"[33].

ولكننا لن نتبع طريقة الباقلاني - في هذه القصيدة - أي التحليل النسقي الذي يتتبع مسار القصيدة بيتاً بيتاً، بل نقوم بعملية تركيبية، أي نرصد بعض الظواهر الشكلية والمعنوية التي توقف عندها الباقلاني، وندرس كيف تعامل الباقلاني مع الجهاز المفاهيمي النقدي/البلاغي وكيف استثمره لبناء تحليله لقصيدة البحتري.

إن الظاهرة المعنوية/الشكلية التي اهتمّ بها الباقلاني كثيراً هي ظاهر <u>الحشو</u> وهذا يعود إلى تكوينه الكلامي - الفقهي، فهو ينظر إلى المعنى من ناحية صلاحيته منطقياً أو فساده، والكلام بالنسبة إليه هو "تصوير ما في النفس، وتشكيل ما في القلب، حتى تعلمه وكأنك مشاهده، وإن كان قد يقع بالإشارة، ويحصل بالدلالة والأمارة، كما يحصل بالنطق الصريح، وقول الفصيح"[34]. ولهذا السبب فإن الباقلاني لا يرى مجالاً للجماليات المجانية "وربّ زيادة كانت نقصاناً"[35].

يرى الباقلاني أن البيت الأوّل من قصيدة البحتري فيه حشو، خاصة "في قوله" ذلكم الخيال "ثقل روح وحشو" (ص 220)، ثم يقارنه ببيت للصنوبري (أهلاً بذاك الزّور من زور...) ويراه أصلح من قول البحتري، لأن "عذوبة الشعر تهذب بزيادة صرف أو نقصان صرف" (ص 220).

في البيت الخامس، وفي استعمال الشاعر كلمة "عندك"، يرى الباقلاني أنه "حشو، وليس بواقع ولا بديع" (ص 223) إضافة إلى كون البيت يحتوي على عيوب أخرى مثل التكرر، أي أنه متكرّر على ألسنة الشعراء، وفيه أيضاً تكلف. وهو أيضاً ما يلاحظه الباقلاني في البيت الذي يليه، أي السادس، وقول الشاعر "في حيث" حشو "ووقع ذلك مستنكراً وحشياً، نافراً عن طبعه، جافياً في وضعه" (ص 224).

البيت 14، فيه حشو، كما يرى ذلك الباقلاني أثناء استعمال البحتري "يوم اللقاء"، فهو حشو "لا يحتاج إليه" (ص 228)، وكذا في البيت 32، وعندما يقول الشاعر "ويفتح في الفضاء"، فهو يرى "في هذا الموضع حشواً رديئاً، يلحق بصاحبه اللكنة، ويلزمه الهجنة" (ص 237). أما البيت 34، فيزعم الباقلاني أنه أصلح هذه الأبيات(؟)، ولكنه - حسب زعمه - لا يخلو من عيوب مثل التكلف واللغو، لأن "ذكر الفارس حشو" (ص 237). وهذه الملاحظة نرى الباقلاني يقدمها وهو بصدد الكلام عن البيت 41، إذ يقول: "فيه لغو من جهة قوله: "حمائله القديمة" ولا يوصف السيف بأن حمائله قديمة، ولا فضيلة له في ذلك" (ص 240).

وكما أسلفنا الحديث، فإن الباقلاني فقيه متكلم، ونظراً لتكوينه فإنه ينفر من عيوب الكلام مثل الخلل والتكلف والتكرار والانقطاع وغيرها من العيوب المنطقية التي يمكن أن تعيق عملية التواصل وتجعلها غير مطابقة تماماً لقواعد العقل.

لاحظ الباقلاني أن البيت الثاني من قصيدة البحتري "عظيم الموقع في البهجة وبديع المأخذ، حسن الرواء أنيق المنظر والمسمع" (ص 220) ولكن على الرغم من هذا المدح فإنه يسجل عليه بعض المآخذ "ومع هذا كله فيه ما

تشرحه من الخلل، مع الديباجة الحسنة والرّونق المليح" (ص 220). كما لاحظ أن، استعمال الشاعر قوله: "يشدّ عقد حزامه، أن هذا" داخل في التكلف والتعسف... لأنه يتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً.. فقد عقد هذا البيت بذكر العقد" (ص 228).

أمّا البيت 22، فيرى أن تشبيه الشاعر كرم الممدوح بالسحاب صورة نمطية إضافة إلى أنه "قد وقع في المصراع الثاني ضرب من الخلل" (ص 233) لأن في البيت إشارة غير محمودة. أمّا البيت 23، إضافة إلى كونه مكروراً "فلفظه مضطرب بالتأخير والتقديم، يشبه ألفاظ المبتدئين" (ص 234). فالخلل الذي شدّد عليه الباقلاني في هذا السياق خلل في البناء. أمّا الخلل الحاصل على مستوى المعاني فقد رصده الباقلاني في البيت 30، يعود ذلك إلى استعمال ألفاظ غريبة. وإذا كان قد مدح معناه، فإنه لم يمدح ألفاظه؟ والبيت "حسن المعنى، وإن كانت ألفاظه بذكر الأماكن لا يتأتى فيه التحسين" (ص 235).

أمّا ظاهرة التكلف، أي البحث عن المعاني أو الألفاظ المعبرة عنها، فإن الشاعر يتجشم نوعاً من المعاناة في بحثه وهذا يعود إلى ولعه بالألفاظ وكلفته بالمعاني، وهو من وجهة نظر المنطقي - مثل الباقلاني - عيب.

وهذا ما لاحظه الباقلاني على البيت الثالث من قصيدة البحتري، "على ما تكلّف فيه من المطابقة، وتجشّم الصنعة، ألفاظه أوفر من معانيه، وكلماته أكثر من فوائده" (222). إضافة إلى كونه مكروراً ومتداولاً بين الشعراء. وكذا البيت الخامس إضافة إلى الحشو الذي رصده الباقلاني عندما استعمل الشاعر "عندكِ" "ففيه كلفة" (ص 223).

أمّا البيت 25، فيرى الباقلاني أنه قريب في اللفظ والمعنى، أي أنّه متوسط، ويعيب على البحتري قوله: "لا يصنع المعروف"، لأنه "ليس بلفظ محمود" (ص 234) أي فيه تكلف. وقد عاب الباقلاني على البحتري صورته في جزّ النجوم بالأرسان، لأن "التكلف فيه واقع" (ص 235) وهي بهذا المفهوم صورة شعرية غير موفقة.

والبيت 32 يرى الباقلاني أنه يحتوي على ديباجة شعرية، ولكنها ليست في

مستوى المعنى، وفيه خلل من ناحية النظم "لظهور أثر التكلف عليه، وتبين ثقل فيه" (ص 236) ويعطي الباقلاني نفس الحكم على البيت 34 ويراه صالحاً بالمقارنة مع البيتين الذين سبقاه، "وإن كان ذكر الفارس حشواً، وتكلفاً ولغواً" (ص 237). وقول الشاعر "وإذا أصيب فما له من مقتل" في البيت 38 فيه تكلف، لأن "التعبير بما عبّر به عن المعنى الذي ذكرناه يتضمن التكلف وضرباً من المحال" (ص239). وكذا البيت 40 "فيه ضرب من التكلف" (ص 240)، بالإضافة إلى كونه يكرّر ما قاله الشعراء معنى ولفظاً. ثم في البيت الذي يليه 41، فإن الشاعر في تشبيهه للسيف لا يبدع وإنّما يشبه تشبيهات العامة، و"هو بالعيّ أشبه منه بالفصاحة" (ص 241).

وظاهرة التكرار تبدو بارزة من خلال ما لاحظه الباقلاني في أماكن عديدة من قصيدة البحتري. والتكرار لا يقصد به تكرار ألفاظ أو صور في القصيدة الواحدة، ولكنه يعني به الصور النمطية، أي المتداول منها على ألسنة الشعراء والتي تفقد جمالها وسحرها بسبب كثرة الاستعمال والتداول.

وقد رأى الباقلاني "أن التشبيه بالدر والغصن والدّعص، أمر منقول متداول ولا فضيلة بالتشبيه بنحو ذلك" (ص 223). وتشبيه البحتري تشبيه نمطي وكثير الاستعمال. وكذلك البيت الخامس "فالمعنى الذي قصده، أنت تعلم إنه تكرّر على لسان الشعراء" (ص 223). أمّا تصوير البحتري لسرعة الفرس، فإنه لم يتعدّ ما قاله الشعراء وتشبيهه بالعقاب فيه شيء من التكرار، "وقد قاله الناس، ولم يسبق إليه، ولم يقل ما لم يقولوه، بل هو منقول، وفي سرعة عدوا الفرس تشبيهات ليس هذا بأبدعها" (ص 229)، وامرؤ القيس، مثلاً، قد صوّر حركة الفرس في هجومه وفراره وإقدامه وترجعه من خلال حركة واحدة وفي بيت واحدٍ (مكرٌ مفرّ، مقبل مدبر معاً...).

ولاحظ الباقلاني على البحتري - من خلال هذا البيت دائماً - خطأ منطقياً "لأنّ الهُويّ عند الانقضاض خاصة، وليس للفرس هذه الصفة في الحقيقة، إلا أن يشبه حدّه في العدو. بحالة انقضاض البازي والعقاب، وليست تلك الحالة بأسرع أحوال طيرانها" (ص 229).

إن الباقلاني من خلال هذه الملاحظة يبحث عن مطابقة القول الشعري للأقاويل الخطابية والحجج المنطقية، وبالتالي فهو يدعو إلى مطابقة الشعر للحقيقة، وأن تبنى صوره على الملاحظة العينية الحسية.

يرى الباقلاني تشبيهاً مليحاً في قول الشاعر "تتوهم الجوزاء في أرساغه" ولكنه قبيح التشبيه في قوله: "كما سحب الرداء"، ومع ذلك فإنه في الجزء المليح من تشبيهه "لم يسبق إليه، ولا انفرد به" (ص 231) وبالتالي فهو قول مكرور. ثم يقفز الباقلاني على عشرين بيتاً من قصيدة البحتري التي يصف فيها الفرس.

وفي مدحه لمحمد بن علي في البيت الذي يليه - أي البيت 21 - فإن المعنى الذي جاء به البحتري ليس مبتكراً ولا أصيلاً، حيث يقول: "وأما المعنى الذي ذكره، فليس بشيء مما سبق إليه، وهو شيء مشترك فيه" (ص 233)، أي أن معناه مكرور ومتداول. وكذلك هو الحكم بالنسبة للبيت الذي يليه 22، فتشبيه الشاعر جود ممدوحه بالسحاب "حديث مكرر" (ص 233) وهو تشبيه نمطي يتكرر على ألسنة الشعراء في كل مناسبات المدح ولم يأت فيه بشيء جديد ولا مبتكر.

أما البيتان 35 - 36، فإن البحتري لم يأت فيهما بشيء جديد، لأنه وصف ممدوحه محمد بن علي بن عيسى الأشعري القميّ بما يصف به أي شاعر ممدوحه، والبيتان "من الجنس الذي يكثر كلامه عليه، وهي طريقته التي يحتسبها، وذلك من السبك الكتابي والكلام المعتدل، إلاّ أنه لم يبدع فيهما بشيء، وقد زيد عليه فيهما" (ص 237).

أثناء رصد الباقلاني لأنواع التكرار، فإنه كان يحيل إلى مرجعية شعرية تناولت هذه الصور، وبالاستعمال فقدت الكثير من قيمتها التعبيرية، وصارت أقرب إلى الحقيقة منها إلى المجاز، وهذا بفعل كثرة التداول، وقد وضح ذلك الإمام عبد القاهر الجرجاني عندما قال: "فإنك تعلم أن قولنا "لا يشق له غبار" الآن في الابتذال كقولنا لا يلحق ولا يدرك وهو كالبرق ونحو ذلك. إلا أنا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله، وأن هذا الابتذال أتاه بعد

أن قضى زماناً بطراءة الشباب وجدة الفتاء وبعزة المنيع، ولو قد منعك جانبه وطوى عنه نفسه، لعرفت كيف يشق مطلبه، ويصعب تناوله"[36].

ولو أن الباقلاني لم يحل إلى هذه المرجعية الشعرية، لكانت الصور والتشبيهات المكرورة التي أشار إليها صوراً شعرية لها قيمتها التعبيرية وطرافتها الشعرية، وهذه الظاهرة من وجهة نظر النقد المعاصر ليست سلبية تماماً، لأن النصوص الأدبية عبر كل العصور هي إعادة إنتاج لصور وتركيب لها كرستها الممارسة الأدبية وشرع لها الذوق الأدبي، وهي دعم للنص أكثر مما هي قيمة سلبية.

أما ظاهرة الانقطاع التي رصدها الباقلاني على مستوى قصيدة البحتري، فإنها تتعلق بالنظم، مثلها مثل الوصل والفصل والتقديم والتأخير، إضافة إلى كونها قضية منطقية، فإن الباقلاني يشدد عليها باعتبارها الضامنة لانسجام النص ومعناه على مستوى التقبل والفهم.

البيتان السابع والثامن، على طرافتهما، لم ينكر الباقلاني رشاقتهما ولطفهما، مع ذلك يلاحظ أن البيت السابع "منقطعاً عن الكلام المتقدم ضرباً من الانقطاع، لأنه لم يجر لمشافهة العاذل ذكر، وإنما جرى ذكر العذل على وجه لا يتصل هذا البيت به ولا يلائمه" (ص 224). فالبحتري قفز إلى معنى دون تذكير به أو تلميح له.

أما البيت 12، فيحتوي على عيبين - كما يرى الباقلاني - الأوّل أنه لم يوفق في الخروج من بيت إلى آخر، أي من معنى إلى آخر، لأن الجمالية الشعرية التقليدية ترى القصيدة من زاوية استقلالية كل بيت عن الأبيات الأخرى، وترى في التضمين(*) عيباً شعرياً، إضافة إلى أن هذا البيت "مقطوع عما سلف من الكلام" (ص 227).

ونفس الحكم يطلقه الباقلاني على البيت 19 من عدم التوفيق في الخروج الحسن، إضافة إلى انقطاعه عما سبق من الكلام، وهذه ظاهرة عامة لاحظها

(*) التضمين في الشعر وهو أن يتعلق معنى البيت بالذي قبله تعلقاً لا يصحّ إلاّ به (الجرجاني التعريفات).

الباقلاني لدى البحتري. "فبيته منقطع عما سبق من الكلام، وقد ذكرنا أنه لا يهتدي لوصل الكلام، ونظام بعضه إلى بعض" (ص 231). نفس الملاحظة يبديها الباقلاني بخصوص البيت 21، فهو "منقطع عما قبله، على ما وصفنا به شعره: من قطعه المعاني وفصله بينها، وقلة تأتيه لتجويد الخروج والوصل، وذلك نقصان في الصناعة، وتخلف في البراعة، وهذا إذا وقع في مواضع قليلة عذر فيها، وأما إذا كان بناء الغالب من كلامه على هذا، فلا عذر له" (ص 232 - 233).

أما البيت 24، فإنه يحتوي تجنيساً: فضل، إفضال، الفاضل، المتفضل. ومع ذلك فإن هذا التجنيس لم يأت فيه الشاعر ببديع ولا شيء مبتكر، لأنه كلام يتكرر على ألسنة الشعراء، هذا إضافة إلى أن البيت "منقطع عما قبله" (ص 234) ونفس الحكم تقريباً يصدره الباقلاني بصدد البيت 31، فهو بيت قبيح اللفظ، ويعاني من عيب آخر هو الانقطاع لأنه "قد تعذر عليه وصله بما سبق من الكلام على وجه يلطف" (ص 235).

إن ظاهرة الانقطاع تمثل ظاهرة يمكن تلمسها على مستوى البناء وعلى مستوى المعاني. أما على مستوى الألفاظ فإن الباقلاني يستعمل صفة "غريب" أو "أجنبي" أي نوعاً من التنافر واللاتجانس.

وصفة "الغريب"، يطلقها الباقلاني على البيت 11 من قصيدة البحتري الذي يرى أنه "أجنبي من كلامه، غريب في طباعه، نافر من جملة شعره، وفيه كزازة وفجاجة" (ص227)، ولكن مع ذلك فإن معناه يبقى صالحاً.

أما البيت 19، يحكم الباقلاني عليه حكماً قاسياً حيث يجرده من كل ميزة شعرية أو قيمة جمالية، يقول: "والذي وقع للبحتري في هذا البيت عندي ليس بجيّد في لفظ ولا معنى، وهو بيت وحش جداً، وقد صار قذى في عين القصيدة، بل وخزاً فيها ووبالاً عليها، وقد كدّر صفاءها، وأذهب بهاءها وماءها، وطمس بظلمته سناءها" (ص 230). وهذا يخالف تماماً الأبيات الجيدة التي كان البحتري يسميها "عروق الذهب" (ص 220).

ويحكم على البيت 27 نفس الحكم الذي أطلقه على البيت 11، حيث

يلاحظ تنافراً بينه وبين البيت الذي سبقه، إذ إنه "أجنبي عنه، بعيد منه" (ص 235)، ويستنكر عليه البيت الذي يليه مباشرة، (البيت 28) بنوع من التأسف "كأن هذا ليس من طبعه ولا من سبكه" (ص 235).

وهذه العيوب التي يأخذها الباقلاني على البحتري تدلّ على عدم اهتمام الشاعر بجانب النظم، حيث تأتي الألفاظ بعيدة عن بعضها البعض وغريبة، كأنها صيغت منفردة ثم حاول الشاعر مدّ خيوط بينها، ولكنه في الكثير من الأحيان لم يوفق في لمّ أطرافها.

إن الذي عابه الباقلاني كثيراً على البحتري هو عدم توفيقه في الخروج من مقطع إلى آخر، وهذا عيب على مستوى البناء والنظم، "وهو غير بارع في هذا الباب وهذا مذموم، معيب منه، لأن من كان صناعته الشعر، وهو يأكل به، وتغافل عما يدفع إليه في كل قصيدة، واستهان بأحكامه وتجويده، مع تتبعه لأن يكون عامة ما يصدر به أشعاره من النسيب عشرة أبيات، وتتبعه للصنعة الكثيرة، وتركيب العبارات، وتنقيح الألفاظ، كان ذلك أدخل في عيبه، وأدلّ على تقصيره أو قصوره" (ص 227).

وقد عاب الباقلاني أيضاً على البحتري أنه "لا يهتدي لوصل الكلام، ونظام بعضه إلى بعض" (ص 231)، ويتصف شعر البحتري - في عمومه - حسب الباقلاني "بقطعه المعاني، وفصله بينها، وقلة تأتّيه لتجويد الخروج والوصل، وذلك نقصان في الصناعة وتخلف في البراعة، وهذا إذا وقع في مواقع قليلة عذر فيها، وأمّا إذا كان الغالب من كلامه على هذا، فلا عذر له" (ص 232 - 233).

إن الميزة السلبية التي تطبع شعر البحتري هي عدم توفيقه في الخروج، لاحظ الباقلاني أنه لم يوفق في الخروج - مثلاً - في البيت 27، إذ هو أجنبي عن البيت الذي سبقه وبعيد منه، إضافة إلى أن "افتتاحه رديء" (ص 235). وهو عيب بالنسبة لمن صناعته الشعر. "وقد بيّن أن مراعاة الفواتح والخواتم، والمطالع والمقاطع، والفصل والوصل، بعد صحة الكلام، ووجود الفصاحة فيه - مما لا بدّ منه، وأن الإخلال بذلك يخلّ بالنظم، ويذهِب رونقه، ويحيل

بهجته، ويأخذ ماءه وبهاءه" (ص 241). وهكذا نستنتج أن شعر البحتري - على مستوى البناء والنظم مهلهل وهذا ما لم يتوقف عنده الباقلاني عندما درس معلقة امرئ القيس.

من خلال دراستنا لتحليل الباقلاني لمعلقة امرئ القيس وقصيدة البحتري نلاحظ تواطؤ الباقلاني مع البحتري وتحامله على امرئ القيس، ولكي يغطي عجز البحتري وضعفه في الصناعة دعا إلى مقارنة شعر البحتري بشعراء طبقته "وإنما يوازن شعر البحتري بشعر شاعر من طبقته، ومن أهل عصره، ومن هو في مضماره أو في منزلته" (ص 243). أمّا تحامله على امرئ القيس فهو واضح إلى درجة أنه "قدم الخبزرزّي على امرئ القيس وهو شاعر أميّ يخبز خبز الأرز ويبيعه وهو ينشد ما يقول من الشعر"[37].

والنتيجة التي يتوصل إليها الباقلاني هي تمايز النظم القرآني عن النظم الشعري، وهذا لكي يحتج لإعجاز القرآن بنظمه، حيث يقول: "ومعرفة أجناس الكلام، والوقوف على أسراره، والوقوع على مقدار، شيء، وإن كان عزيزاً، وأمر وإن كان بعيداً، فهو سهل على أهله، مستجيب لأصحابه، مطيع لأربابه، ينقدون الحروف، ويعرفون الصروف"[38]... واعتراف الباقلاني بصعوبة مسلك الشعر الذي لا يمكن عبوره إلا المتمرس من الشعراء، غير أنه يرى أن "الشعر قبيل ملتمس مستدرك، وأمر ممكن مطيع"[39]. ولكنه في الأخير، يرفض كل مساواة بين النظم القرآني والنظم الشعري، لأن الأول وحي نزل من عند رب السماء، في حين أن الثاني صناعة بشرية يمكن بالمراس والمعاودة تجويد الكلام ونظمه وفق قواعد مضبوطة يعرفها أهل الصنعة، في حين أن "نظم القرآن عال على أن يعلق به الوهم، أو يسمو إليه الفكر، أو يطمع فيه طامع"[40]. وبهذا فإن الباقلاني قد ركّز على خاصية النظم التي تميز جنساً أدبياً عن جنس أدبي آخر.

"إن أهم ما نستنتجه انطلاقاً من درس الباقلاني للقصيدتين هو أنه وإن كان ينطلق من فكرة أساسية مؤداها أن نظم القرآن جنس متميز وأسلوب متخصص يباين جميع الأساليب، فإنه رغم ذلك قد تطرق إلى جانب من أهم الجوانب" أدبية النص "وهو النظام" - وهي فكرة أشار إليها النقاد... - فإنها لم تتعدّ

حدود التنظير»[41].

وبهذا العمل، تجاوز الباقلاني الممارسات التجزيئية التي تتعامل مع الجهاز المفاهيمي/النقدي تعاملاً انتقائياً، وتخضعه في بعض الأحيان إلى استعمالات تعسفية أو إحراجات تطبيقية، وكانت له الجرأة الأدبية لتناول قصيدتين بأكملهما تقريباً، تناولاً تحليلياً مبيّناً نقاط العلو فيها ونقاط النزول في المعنى وكذا المناطق التي تعاني من الخلل على مستوى البناء والتركيب.

الهوامش

(1) توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبية، ص 159.
(2) أبو بكر الصولي: أخبار البحتري، ص 183.
(3) جاء في الموسوعة الميسرة، ص 313 أن الباقلاني توفي سنة 950هـ وهذا خطأ.
(4) الموسوعة العربية الميسرة، ص 313 - 314.
(5) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 264.
(6) الموسوعة العربية الميسّرة، ص 313 - 314.
(7) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 242.
(8) م. س، ص 245.
(9) م. س، ص 262.
(10) م. س، ص 219.
(11) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 183.
(12) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 183.
(13) م. س.
(14) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 160.
(15) أدونيس: الشعرية العربية. ص 40.
(16) م. س.
(17) إدريس: الشعرية العربية، ص 39.
(18) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 159.
(19) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 157.
(20) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 219.
(21) م. س.
(22) م. س.
(23) شمس الدين النواجي: مقدمة في صناعة النظم والنثر، ص 40 - 42.

(24) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن. ص 245.

(25) م. س، ص 219.

(26) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 161.

(27) م. س.

(28) م. س.

(29) حسين خمري: الأقاول الشعرية والمرآة من المحاكاة إلى التخييل، الحياة الثقافية، ص 48.

(30) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 236.

(31) حسين خمري: الأقاويل الشعرية والمرآة، الحياة الثقافية، عدد 44، ص 48.

(32) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 183.

(33) م. س.

(34) م. س، ص 219.

(35) م. س، ص 244.

(36) م. س، ص 239.

(37) الإمام عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 166.

(38) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 161.

(39) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 243.

(40) م. س، ص 243.

(41) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص162 - 163.

تمهيد

التأصيل في النقد المعاصر

تبلورت "ممارسة النّص" في سياق المناهج الحداثية التي اهتمت بالنص الأدبي في حدوده الأنطولوجية، معتمدة على الإنجازات التي تمت في حقل اللسانيات والسيميائيات وما وفره المنهج البنيوي من أدوات ومفاهيم وما فتحه من إمكانات للتحليل. وقد اعتبرت هذه المناهج الحداثية أن النص هو الوسيلة والغاية في الآن ذاته. على عكس المناهج التقليدية التي ألغت خصوصيته واعتبرته مجرّد وثيقة أو مطية لا غير قصد إنتاج خطابات أو نصوص أخرى هي أبعد ما تكون عن الأدب.

وهذا الاحتفاء بالنص لن يتمّ بواسطة لغة فضفاضة أو إنشاء بلاغي مجاني ولكنه ينطلق من أداة النص ذاتها التي هي اللغة، مع التركيز على فقهها وتركيبها، وصيغ اشتغالها وكيفية إنتاج الدلالة بواسطتها.

وترتبط "ممارسة النص" بالنقد التطبيقي في سياقه الحداثي، وقد لاحظ محمد الهادي الطرابلسي أن هذا المفهوم غير مستقر حتى الآن، ولكنه مع ذلك يعتبر مفهوماً نقدياً إجرائياً كثير التداول، "إن عبارة "ممارسة النص" كعبارة "علم النص" التي قد تقابلها في الدلالة لم ترق إلى مستوى المصطلحات الفنية المتفق على حدّها والقصد منها، مع أنها جارية في الاستعمال ولا سيما في لغة العصر"[1]. وممارسة النص لا تتوقف عند مجرّد القراءة العابرة أو قراءة الالتذاذ، ولكنها تهتمّ بالتمرس بالنص، وكل ما يتبع ذلك من شرح وتفسير وتحليل.

وممارسة النص، والتي قد تقابل إجرائياً "علم النص" هي شكل من أشكال التحليل، الذي يعتبره أ - ج - غريماس وتلميذه ج - كورتاس "مجموعة من الإجراءات المطبقة في وصف الموضوع السيميائي"[2]. وبهذا يتضح أن التحليل

النصي هو الخطوات الإجرائية التي نتبعها قصد "وصف" ودراسة موضوع أدبي معين.

تربط "جماعة أونتروفارن Groupe d'Entrevernes" التحليل السيميائي بالتحليل النصاني والذي تميزه عن التحاليل التي تهتم بالجمل أو اللغة، حيث تقول الجماعة: "إن التحليل السيميائي هو تحليل للخطاب، وبهذا تختلف السيميائيات النّصانية عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجمل"[3]. من هنا يتضح أن ممارسة النّصوص هي ممارسة سيميائية لأن النّص هو مجموعة من العلامات اللغوية والعلامات الجمالية والرّموز الثقافية، وتحليلها من وجهة نظر سيميائية يضع المحلّل في قلب الممارسة السيميائية.

إذا كان النقد السياقي يفصل بين نشاطين نقديين التنظير والتطبيق، فإن النقد المعاصر، وخاصة التحليل النّصي، فإنه يزاوج بين النظرية والممارسة، بغية الوصول إلى تأسيس "علم النص". وعلى هذا فإن كل ممارسة نصية مطالبة بالإفصاح عن تصوّرها لمفهوم النّص وكذا الإعلان عن أدواتها ومفاهيمها التي تصطنعها للقيام بوظيفتها، و"كل تحليل نصّي، مستند إلى معايير "علم النصوص"، مجبر على التصريح بتصوره للنص، أي المادة الأوّلية للتنظير والتحليل"[4].

ويرى عبد المالك مرتاض أن حقيقة النقد المعاصر تتمثل في ذلك التناغم المنسجم الذي يزاوج بين النظرية والتطبيق حتى يمكنه الارتقاء إلى درجة الإبداع، "فإن لم يرق إلى هذه المنزلة، فهو مجرد شرح مدرسي عقيم"[5]، ولكي يصل إلى هذه الصفة، يجب عليه "يكون [النقد التطبيقي] عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير. فالمسميات كما نلاحظ، كل منها ضروري بالقياس إلى الآخر"[6].

إن الآراء، التي قدّمناها، تؤكد على حقيقتين اثنتين:

- الحقيقة الأولى هي أن ممارسة النص، هي ممارسة سيميائية، بالدرجة الأولى، لأن الاهتمام بالنّص والاعتناء بتحليله، يجرّنا إلى فحص مكوّناته السيميائية، أي أداته الأساسية التي هي اللغة باعتبارها نظاماً من العلامات

و"أجرومية من الرموز" كما يقول رولان بارت.

- الحقيقة الثانية - على مستوى النقد المعاصر - أن العملية النقدية تمزج بين الإبداع والتنظير، أي تمزج بين النظرية والتطبيق، فتعرض العناصر النظرية، ثم تعمد إلى تطبيقها على نصّ معين - أو جزء منه -.

وهذه الحقيقة نفسها يمكن أن نلمسها على مستوى الإبداع. فنجد أن الرواية الفرنسية الجديدة، توظف بعض العناصر النظرية المأخوذة عن النقد المعاصر داخل سياقها التخييلي وتشتغل داخل فضاءها كمجموعة من الشفيرات التي تساعد على فهمها، وبالتالي تساعد على تحليلها. وتقدم لنا روايات ميشال بيتور M. Butor نموذجاً صارخاً عن هذه الملاحظات، حيث يتجاور الخطاب النقدي مع الخطاب الروائي ويتناغم معه.

وفي هذا السياق، يقول عبد المالك مرتاض: "نميل إلى أن الإبداع العظيم، كثيراً ما يكون أصلاً في تأسيس النظرية وميلاد المذهب الجديد، كما علينا ملاحظة أن البنيوية الأدبية (النقد البنيوي) في فرنسا، لم تنشأ في حقيقة الأمر إلاّ في حضن الثورة التي قادتها الرواية التي تنكّرت لجميع التقاليد الروائية السائدة من قبل في فرنسا والعالم كله"[7].

هناك ملاحظة أخرى نشدّد عليها في هذا المجال والتي تفرق النقد التقليدي، من حيث مادته، فالنقد العتيق يتناول مجموعة من الأعمال الإبداعية في دراسة واحدة وذلك بالتركيز على جانب من جوانبها مثل الغزل في شعر امرئ القيس، أو الفخر عند أبي الطيب المتنبي أو خمريات أبي نواس أو روميات أبي فراس، إلى غير ذلك من الدراسات التي أنجزت ضمن هذا التيار.

لكن النقد المعاصر، وفي سياق التحليل نجده يتناول بالتحليل عملاً أدبياً واحداً، وفي أسوأ الحالات كاتباً واحداً، كما نلاحظ ذلك مثلاً في الممارسة الفرنسية حيث يقوم التحليل على نصّ واحد في أغلب الأحيان. وأزعم أن الهدف من هذه الممارسة هو القبض على العناصر الدّالة في النص - العينة، وذلك لإبراز خصوصيته وفرادته. أمّا الهدف الثاني فهو - في تصوّري - المحافظة على العناصر الأساسية التي يعرضها النص حتى لا تضيع بين التفاصيل

المتواترة والمتكررة والتي لا تقدم شيئاً جديداً سواء على مستوى الخطاب أو على المستوى الجمالي.

أمّا في المجال العربي، فإن محمد مفتاح - كما أعتقد - هو الذي دشن هذه الممارسة حيث خصص كتاباً كاملاً "في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية تطبيقية" (1982) لدراسة نونية أبي البقاء الرّندي، وأيضاً كتابه "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص"، وحميد لحمداني: من أجل تحليل سوسيو - بنائي للرواية: المعلم علي نموذجاً، وعبد المالك مرتاض: "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟" - بنية الخطاب الشعري - حمّال بغداد (قصة من ألف ليلة وليلة) - "ألف - ياء" وكذا سعيد علوش: عنف المتخيل...

أمّا المؤلفات التي تناولت مجموعة من النصوص، مع المحافظة على الانسجام في التحليل النصاني فيمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر: خالدة سعيد، حركية الإبداع يمنى العيد: في معرفة النص - الراوي/ الموقع والشكل - اعتدال عثمان: فضاء النص - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها...

وهذه الممارسات النصانية - وإن اختلفت في منطلقاتها الفكرية، وأدواتها المنهجية إلاّ أنها تلتقي عند نقطة واحدة هي التعامل مع النصوص مباشرة. وهذه الممارسة تعود إمّا إلى وعي نقدي بضرورة الاحتكام إلى النصوص وجعلها مناط البحث - وهذا هو الغالب - أو إلى تقليد ومحاكاة لما يُجرى من بحوث في الغرب أو انبهار بإنجازاته النقدية والمعرفية.

ولعلّ هذا ما جعل حسين الواد يقول: إن البحاثة العرب يتأثرون بالمناهج الجديدة من موقع متخلف يسمح بالتلقي ولا يسمح بالمناقشة، فيكتفون بالمكاسب مهما كان مصدرها ولا يقوون بعد على مواجهة جحيم الخروج عليها أو على مجابهة الخوف من إمكان التورط في الخطأ"[8].

ولكن لماذا الاهتمام بنص واحد بدل مجموعة من النصوص؟

يجيب بارت على ذلك، منطلقاً من قناعات نظرية، ترى أن النص الأدبي

الواحد وخاصة إذا كان قوياً وجيداً فإنه يختزل ويختزن أكبر عدد من خصائص الأدب وذلك باعتبار أن الأدب هو نصّ كبير ("جامع النص" كما يقول جيرار جينت). هذا ما جعل رولان بارت يدافع عن هذا الموقف الفكري والنقدي المتمثل في تحليل نصّ واحد وهذا في سياق تحليله لقصة هـ. بلزاك "سارازين" إذ يقول: "النص الوحيد يساوي كل نصوص الأدب، ليس لأنه يمثل هذه النصوص (أو يجرّدها أو يسوّي بينها) فحسب، ولكن لأن الأدب في حدّ ذاته ليس إلاّ نصاً واحداً"[9].

انطلاقاً من هذا الموقف النظري، يرفض بارت إسناد معنى معين ومحدّد للنّص أو معنى ما - قبلياً، ولكن ينظر إليه باعتباره قابلاً لتجديد معناه وتحويله وتحويره. فهو يقول: "تفسير النص لا يعني منحه معنى (مهما كان مؤسساً، أو مهما كان مستقلاً)، ولكن على العكس يعني تذوقه في صيغته التعددية (pluriel أي نص بصيغة الجمع)... وهذا النّص المثالي عبارة عن مجرّة من الدّوال galaxie de signifiants وليس بنية من المداليل structure de signifiés"[10].

وإذا كان النّص الواحد هو تجسيد لأهمّ عناصر الأدب (باعتباره مجموعة من النصوص)، فإن البحث فيه لا يعني الهروب بلباقة من الأسئلة المحرجة التي يطرحها الأدب باستمرار وإلحاح، ولكنه مواجهة لها ومحاولة الإجابة عنها. "فالتساؤل حول ماهية النص الواحد ينبغي أن يلهمنا بأن الفهم والموضوع والتيمة، هذه الأطراف، وإن تعدّدت، تستطيع أن تخضع لتوليفة الرؤيا، وأن هذه، في نهاية التحليل، هي الجامع المشترك الذي تتوالد منه وعن طريقه الكتابة"[11].

هذا يعني أن التعامل مع نص واحد هو التعامل مباشرة مع قانون الكتابة ومحاولة استثماره في قراءة النّص وتحليله، لأن "الأسئلة الحقيقية، أو الممكنة، السؤال الواحد الذي يتهيأ له أن يفلت من زحام التكرار والرتابة هو ما يؤهل النّص والفكر والواقع لفتوته ونضجه في قلب الصدام المتصل الذي تعيشه الأشياء والكلمات"[12].

ولكن عملية اختيار النّص - العينة، موضوع التحليل، ليست بريئة ولا

ساذجة بل إنها عبارة عن تواطؤ بين النّص والمحلّل، وهذا التواطؤ لا يجب أن يتمّ على حساب القيم الأدبية والفكرية، ولكنه يجب أن يضعها في صدارة اهتمامه. وتطلق يمنى العيد على هذه "القصدية" صفة مهذبة تسميها "الاختيار" وتتناول هذه القضية من زاويتين متكاملتين؛ إذ تقول:

"- إن اختيار الأثر يقوم على علاقة بينه وبين الناقد، وأن هذه العلاقة يحدّدها الطرفان: الأثر بما يحمل، والناقد لمؤهلاته. فلا الناقد قادر على تناول أي أثر، ولا كل أثر جدير بالنقد"[13].

- "إذا كان الأثر يحمل إضاءة في علاقته مع الواقع، فإن النقد يحمل إضاءة مع الأثر. وإذا كان من مهمات النقد تطوير الأدب وترقيته، فنحن بحاجة إلى نقد "بديل" يساهم في تطوير نقدنا الحاضر وترقيته"[14].

وحسب يمنى العيد، فإن الاختيار يتمّ بناء على عقد ضمني بين الطرفين، ولكي يتمّ احترام هذا العقد فإنه يجب توفّر مواصفات منها حمولة الأثر ومتطلبات المنهج، أي التأكيد على جدلية النّص والمنهج. هذا يعني ضمناً أن المنهج غير قابل للتطبيق على أي نصّ وبالتالي إلغاء "استقلالية المنهج" عن موضوعه.

ونلاحظ أيضاً أن يمنى العيد قد ركّزت على جدلية النقد والنّص، من جهة، ثم لاحظت وجود جدلية مزدوجة أخرى، هي جدلية النّص مع الواقع من جهة ثانية، وهذا يدفع إلى البحث عن نقد "بديل"، أي نقد النقد والبحث عن نظرية نقدية قادرة على صياغة مقولات نقدية متسقة ومنسجمة فيما بينها. هذه النظرية النقدية (أو النقد البديل) تمكن الناقد من تحليل النصوص بطرائق مغايرة ومقاربات تختلف عن طرائق التناول السائدة معتمدة على طرح الأسئلة الشائكة المتعلقة بقوانين النّص وصيغ تشكله وكيفية اشتغال مداليله.

ويعترف ألجيرداس جوليان غريماس A-J. Greimas أن كل محاولة تحليلية لا يمكن الوثوق بنتائجها، ولكنها تبقى مجرّد محاولة، وقد وضح إمكاناته المحدودة في تحليل النص الأدبي، عندما واجه إحدى قصص جي دي موباسان بعنوان "صديقان" والتي تقع في ست صفحات وحلّلها في أكثر من مائتين

وخمسين صفحة (سوي - باريس 1976)، حيث يقول حول تحليله: "لا يتعلق الأمر هنا، بطبيعة الحال، حول معرفة يقينية أو مكتسبات نهائية، ولكنه طريقة لمقاربة النص، وصيغ للتقطيع وبعض الانتظامات وخاصة نماذج تقدير النظام السردي، وبصفة أخص النماذج التي تطبق، فرضياً، على كل أنواع النصوص"[15].

إن هذه الإحراجات التي يتعرض لها، كل محلل يتصدى لهذه العملية تعود، أساساً، إلى طبيعة النص الأدبي ذاتها، وليس إلى قصور الأدوات المنهجية أو الطرائق الإجرائية، ذلك لأن أي نص مهما كانت طبيعته، فهو عاجز بذاته، عن تمثل كل خصائص الجنس الأدبي. "لا يوجد نص يمكن اعتباره تحقيقاً كاملاً لجنس ما، ولكن يمكن فهمه على أنه بنية لا زمنية باعتبار أن الجنس السابق، منطقياً، على أي تجلٍّ نصاني لا غير"[16].

وهكذا يبدو أن تأسيس أيّ "نحو"، أي ممارسة النص تهدف إلى فهم كيفية "إنتاج وقراءة أكبر عدد من النصوص"[17]. من خلال هذا يتضح لنا أن ممارسة النصوص لا تعني فقط الاهتمام بكيفية قراءة النص، بل تساعد أيضاً على فهم كيفية إنتاجه. من هنا نستنتج أن ممارسة النص تطمح إلى أن تصير نظرية للنص، أو شكلاً من أشكال "علم النص" كما عرّفه المحللون.

ومن الناحية المنهجية نرى أن محرّري مجلة "لغات" (Langages - عدد 13/ 1969) يقترحان مبدأين للتحليل، يعرضانهما بالطريقة الآتية:

- "إذا انطلقنا من الخطاب كسلسلة من الجمل، فإن القواعد التي تحكمه هي نفس قواعد التركيب التي تحكم النحو التوزيعي، وأن التواترات الملاحظة هي التي تؤسس أقسام الجمل وقواعد التتابع"[18]. هذه المقاربة الأولى تنطلق من مفهوم النص باعتباره متتالية من الجمل، وهي مقاربة شكلية بنيوية تركز عنايتها على العلاقات الشكلية التي تربط الجمل بعضها ببعض، إضافة إلى عنايتها بدراسة علاقات التواتر ودلالاتها، اعتماداً على النحو التوزيعي.

أمّا الطريقة الثانية فإن ديبوا وزميله يعرضانها بالطريقة الآتية:

- "من جهة أخرى يمكن اعتبار الخطاب كمحصلة لمجموعة من التحوّلات

المتعلقة بجمل البنية العميقة الخفية والتي تتعلق طبيعتها بالقرائن الشكلية التي تحدّدها"[19]. وهذا المبدأ يعتمد على البنية العميقة المرتبطة بمجموع التحوّلات وهي في النهاية مقاربة تكوينية تحويلية تهدف إلى القبض على الدلالة.

وطريقتا التحليل اللتان اقترحهما دوبوا هما في الواقع متكاملتان، فالأولى تهتمّ بالنسق المظهري، أي نسق الألفاظ والجمل، أما الثانية فإنها تركز اهتمامها على البنية العميقة، أي دلالة التحوّلات وترابط الجمل في ما بينها.

وإلى هذه الفكرة تقريباً يذهب محمد الهادي الطرابلسي عندما يرى أن "ممارسة النص" تصحّ "لقراءة النص بمجرّد الإطلاع عليه والإلمام بما فيه والالتذاذ بمعاينة صحتها لعملية الإنشاء عندما تكتمل بتدوين بنات الأفكار والمشاعر، كما تصحّ لعمليات نقد النصوص أو عملية تطبيق المناهج المختلفة في مباشرتها، كما تصحّ لعمليات أخرى ظهرت عند العرب منذ فجر حضارتهم تسوّي من الناحيتين المنهجية والمنطقية بين قراءة الإطلاع وقراءة التقويم، وتمثل هذه العمليات ظاهرتي الاختيار والشرح"[20]. وهكذا يُوضح الطرابلسي أن "ممارسة النص" تولد هي الأخرى متعة التحليل إضافة إلى كونها طريقة لنقد النصوص وتطبيق المناهج المختلفة، وهي تعلمنا أيضاً إنتاج وقراءة أكبر عدد من النصوص، على الرغم من تناولها لنص واحد كميدان لممارسة التحليل.

الهوامش

(1) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النّص الأدبي، ص 47.

(2) A-J. Greimas et J. Courtes: Sémiotique: Dictionnaire, p. 14.

(3) Groupe d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes, p. 8.

(4) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بناياته وإبدالاتها، ص 61.

(5) عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص 50.

(6) عبد المالك مرتاض: النص: نقده ونقاده - "كتابات معاصرة"، ص 21.

(7) عبد المالك مرتاض: نقده ونقاده - "كتابات معاصرة"، ص 22.

(8) حسين الواد: من مناهج الدراسات الأدبية، ص 51 - 52.

(9) R. Barthes: S/Z, p. 12.

(10) R. Barthes: S/Z, p. 12.

(11) أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص 13 - 14.

(12) م. س، ص 16.

(13) يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي، ص 7.

(14) يمنى العيد: م. س، ص 8.

(15) A-J. Greimas: Maupassant. La Sémiotique du texte, p. 7.

(16) Ibid., p. 11.

(17) Ibid., p. 9.

(18) J. Sumpf et J. Dubois: "Problèmes de l'analyse du discours", in: Langages, N°13, 1969, p. 3.

(19) Op. cit.

(20) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النّص الأدبي، ص 47.

النّص الشعري

تتميز دراسة عبد المالك مرتاض: "ألف ياء: دراسة سيميائية تفكيكية[*]" عن غيرها من الدراسات التي تناولت الشعر سواء من ناحية الموضوع أو من ناحية المنهج الذي اصطنعته. وهي بهاتين الصفتين تمثل قطيعة مع الممارسات النقدية السابقة، حيث تمثل تجاوزاً بالنسبة للكاتب نفسه ومغايرة بالنسبة لغيره من الدارسين العرب.

من ناحية الموضوع، فإن عبد الملك مرتاض قد تناول قصيدة واحدة، وهي قصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة قوامها ثلاثة عشر بيتاً شعرياً والتي نشرت في مجلة الشهاب لابن باديس ج 7 - م14 سبتمبر 1938، ثم أعيد نشرها في ديوان الشاعر. وهذا بخلاف الدراسات الأخرى التي تمت في حقل الشعر والتي تتناول مجموعة من القصائد حتى تثبت صلاحية وصلابة هذا المنهج أو ذاك. وهذه الممارسة نادرة جداً عند النقاد العرب إذا ما استثنينا أعمال محمد مفتاح مثل: في سيمياء الشعر القديم وتحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص.

ولكي نضع هذه الدراسة في سياقها النقدي فإنه يتحتم علينا رصد المسار النقدي الذي تتبعه الدارس إلى أن وصل إلى هذه التجربة. وأشدّد على صفة "التجربة" لأنني أعتبر كل ممارسة تجربة، أي قراءة واحدة لا يمكن اختزالها أو إعادة إنتاجها أو تكرارها.

وعن تمظهرات العملية النقدية، فإن الدارس يرى أنها تتخذ ثلاثة مظاهر هي النقد التنظيري والنقد التطبيقي ونقد النقد. ويقول عبد الملك مرتاض عن المظهر

(*) عبد الملك مرتاض: ألف ياء: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992.

الأوّل: "والحق أن النقد هو العملية التنظيرية للإبداع، من حيث يكون النقد التطبيقي هو عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير"[1]. من خلال هذا يريد القول إن النقد التنظيري يوفر الأدوات الإجرائية والمفاهيم التي يوظفها النقد التطبيقي أثناء مواجهته للنصوص الإبداعية وبالتالي فإن كلاً "منها ضروري بالقياس إلى الآخر"[2].

أمّا المظهر الثالث للعملية النقدية فهو - حسب مرتاض دائماً - نقد النقد "ويتجلى في التعقيب على نقد كان كتب من قبل حول ظاهرة أو نظرية أو نص"[3]. وقد خصص ت. تودوروف كتاباً لهذا المظهر تحت عنوان "نقد النقد"[*]. شرح فيه المذاهب النقدية المعاصرة وصلتها بالإبداع والثقافة.

هذه الملاحظات حول تمظهرات الخطاب النقدي، اجتهد عبد الملك مرتاض أن يصوغها صياغة نظرية وذلك بهدف التنظير للنقد وصيغ تشكلاته، وقد عرض نظريته في أربعة مراحل:

"أولاً وقبل كل شيء ليس ضرورة أن يرفض النقد كل الأدوات المنهجية... ومما يمكن أن يرثه النقد عن العلوم الأخرى منطقها، أي تسلحها بالحياد والمنطق والتثبت والتبصر، أي عدم الشرع في التطلع إلى التوصل للنتائج".

"الشيء الثاني الذي قد يدهش البعض أن النقد التطبيقي لا منهج له، فلسفته تقوم على اللامنهج... وإنما لكل نص منهج، ولكل منهج موقف إزاء النص الذي يتناوله، ولكل موقف شأن حيال المنهج والنص معاً".

والشيء الثالث أن كل نص أدبي لا يجوز له، بأي وجه، أن يجتزئ بمستوى واحد من التحليل النقدي كأن يكون اجتماعياً فقط، أو نفسياً أو سيميوتيكياً (سيميائياً) أو بنيوياً".

"والأمر الرابع أنه لا يجوز التلفيق بين هذه المناهج كلها جملة واحدة، فإنما ذلك سيقضي إلى قيام نتائج مضحكة مبكية معاً"[4]. هذه النظرية المعروضة

(*) ت. تودوروف: نقد النقد، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، 19 بيروت.

في شكل أربع مراحل تحتوي على الكثير من التناقضات وتفتقد إلى منطق داخلي يحكمها. فالمرحلة الأولى تكاد تكون تحصيل حاصل إذ إنها تدعو النقد إلى الأخذ من العلوم الأخرى حتى يتسنى له الوقوف بحياد إزاء النصوص التي يعالجها. ومن هنا يتضح أن "المنظر" يدعو إلى الحياد والابتعاد عن الانطباعية والتأثرية.

الشيء الثاني، المدهش حقيقة في هذه النظرية، عندما يقرّر الدارس أن فلسفة النقد التطبيقي تقوم على "اللامنهج"، وهذا خلاف الذين يدعون إلى صرامة المنهج والتقيد بأدواته ومراحله الإجرائية. إذ إن اللامنهج يؤدي بالضرورة إلى دراسات فولكلورية بمفهومها العتيق. وإذا قلنا مع الدارس بأن لكل نص منهجاً، فهذا يعني أنّ عدد المناهج لا يحصى وبالتالي لا يمكن التحكم في الإبداع وبذلك تتحوّل الممارسة النقدية إلى ممارسة إبداعية أي إنشاء نصوص "نقدية" موازية للنصوص الإبداعية. هذا الوضع ينطبق حقيقة على النصوص الإبداعية العظيمة التي تتأبّى على النقد وترفض المقولات الجاهزة لتفرز أدواتها الخاصة بها مثلما حدث مع الرواية الفرنسية الجديدة. حيث يقول الدارس نفسه: "نميل إلى أن الإبداع العظيم كثيراً ما يكون أصلاً في تأسيس النظرية وميلاد المذهب الجديد، كما علينا ملاحظة أن البنيوية الأدبية (النقد البنيوي) في فرنسا لم تنشأ في حقيقة الأمر إلاّ في حضن الثورة التي قادتها الرواية الجديدة التي تنكرت لجميع التقاليد الروائية السائدة من قبل في فرنسا والعالم كلّه"[5].

مع ذلك نتفق مع الدارس في شيء هو أن "لكل منهج موقف إزاء النّص الذي يتناوله". إذ لا يجب تطبيق المقولات النقدية ببساطة دون مراعاة لخصوصية النّص وفرادته ومغايرته لغيره من النصوص. وبالتالي فإن المنهج ليس آلة لإنتاج معنى النّص ودلالته بالاعتماد على نماذج معدّة سلفاً ولكن يجب تطويعه لكي يستوعب النص ويحافظ على خصوصيته. لقد أثبتت التجربة أن تطبيق شبكة grille جاهزة، غالباً ما يؤدي إلى فشل ذريع وإهدار لقيم النّص الجمالية والدلالية. ولكن هذا لا ينفي من جهة ثانية التقيد بمبادئ وأسس المنهج المتبع.

المظهر الثالث من هذه النظرية يدعو إلى عدم التقيد بمستوى واحد

فحسب، ويعتبر هذا وهماً من أوهام النقد، إذ إن المستوى النصي يتحدّد من خلال التقيد بمنهج محدّد وتفرضه حدوده وأهدافه. والتقيد بمستوى واحد يؤدي إلى محاصرة كل تجليات الدلالة والقبض عليها من أوجه عدّة، وبالتالي تعميق التفكير هو ظاهرة مميزة مهيمنة على كل فضاء النص.

في المرحلة الرابعة يحذّر الدارس من التلفيق بين المناهج وهو أمر، كما نرى، يناقض ما جاء في قوله من قبل، ولكنه يصحّح موقفه عندما يشير إلى أن إمكانية تطبيق عدة مناهج على نص واحد جملة واحدة يعدّ أمر مستحيل. والممارسة النقدية إذا أرادت أن تحافظ على تلاحمها ومنطقها الدّاخلي، يجب عليها التقيد بنسق الأدوات الإجرائية وعدم الخلط بين المفاهيم والمصطلحات المأخوذة من علوم مختلفة ومتنافرة. والعلة التي تحكمها تفرض عليها نوعاً من الاتساق بين المقدمة والنتيجة، إذ لا يجوز أن نبدأ بمقدمة اجتماعية وننتهي إلى نتيجة نفسية.

هذا على مستوى التنظير، أمّا على صعيد الممارسة فإن "ألف ياء" يعتبر ثالث تجربة في الرصيد النقدي للدّارس في سياق المناهج الحداثية. ويعتبر كتابه: "النص الأدبي. من أين وإلى أين؟" أول كتاب دشن القطيعة مع كتابات نقدية لنفس الدارس تناولت النصوص الأدبية من جانب تقليدي. وقد تعامل مع نصّ لأبي حيان التوحيدي من خلال مقولات النقد الحداثي وطبق عليه المنهج البنيوي.

وعلى الرغم من قصر نص أبي حيان التوحيدي الذي تناوله عبد الملك مرتاض بالدراسة من خلال مستويات عدة فقد قرّر أن "النص الأدبي يبدو لأول وهلة عالماً صغيراً بسيطاً غير معقد ولا متشعب الطرق، ولكن بالتسلح الألسني المعمق يمكن أن نستكشف من خلاله عوالم ضخمة قد لا يكون لها حدود، ولا تتصد لها آفاق: كلما انتهينا إلى أفق بدا لنا أفق ثان أبعد مسلكاً، وأعرض حيزاً"[(6)].

وأثناء ممارسته النقدية، في هذا الكتاب بالذّات، بشّر عبد الملك مرتاض بمفهوم "اللاّمنهج"، رغم محاولته التقيد بمفاهيم البنيوية والشعرية حيث قرّر

"إن اللاّمنهج في تشريح النص الأدبي هو المنهج"[7]. وهذا يعود إلى قناعة ترسخت لديه من قبل هي أن النقد عملية إبداعية حيث إن "تشريح النص إبداع حتماً. فإن لم يرق إلى هذه المنزلة فهو مجرد شرح مدرسي عقيم. والنقد في مدلوله العالي إبداع ثان. وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرّد لغو ومحض باطل وفضول"[8].

إذا كان الدارس يقصد بالإبداع أن الناقد لا يخضع النص لشبكة المنهج ولكنه يطوّع هذا الأخير لخدمة النص عن طريق التوظيف الواعي لمقولاته التحليلية والتصرف في نظامه المعرفي بحيث يجعل النص ينطق بمكنوناته فهذا شيء محبّذ، بل هو الإبداع نفسه.

أمّا إذا كان يقصد بالإبداع خلق نصّ نقدي مواز للنص الإبداعي من خلال لغة مجازية استعارية كثيفة تميِّع قسمات النص النقدي داخل النص الأدبي وتذوب فيه، فهذا غير مقبول لأنه يعتبر خلطاً بين الأنماط الخطابية وإلغاء للحدود بين الوظائف؛ وهذا مرفوض من وجهة نظر أكاديمية.

أمّا التجربة النقدية الثانية في هذا السياق فقد طبق فيها عبد الملك مرتاض الأدوات النقدية الحداثية على إحدى قصائد الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح الموسومة بأشجان يمانية(*) حيث "يقدم لنا الدكتور عبد الملك مرتاض تجربة قرائية أخرى لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان "بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية" وهي في الواقع لا تنتمي إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية أو يزاوج بين القراءة البنيوية والتقليدية"[9].

وهناك تجربة نقدية ثالثة لنفس الباحث وقد طبق الأدوات التفكيكية والسيميائية على نصّ سردي عربي قديم مأخوذ من "ألف ليلة وليلة" هي "ألف ليلة وليلة: قصة حمال بغداد دراسة سيميائية تفكيكية" التي نشرت ببغداد ضمن منشورات وزارة الثقافة، ثم أعيد طبعها بالجزائر. تناول الدارس أثناء بحثه تفكيك

(*) بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت 1986، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، 19 الجزائر.

المناورات البلاغية والأنساق السردية والعناصر العجائبية التي تشكل مخيال رواتها في محاولة منهم للاستيلاء على مخيال القارئ وسلب إعجابه.

ومن خلال التجربة النقدية الرابعة لعبد الملك مرتاض "ألف ياء: دراسة سيميائية تفكيكية" يؤكّد لنا إصراره على إنجاز مشروعه النقدي المتمثل في تأصيل ممارسة نقدية تهدف إلى إرساء تقاليد التحليل النصّاني Analyse textuelle، لأن مرجعية التحليل النصّاني هي النص ذاته وذلك لمحاصرة دلالاته المختلفة والقبض على الأشياء المسكوت عنها والتي لم يصرّح بها ولكنها مبثوثة داخل آليات اشتغاله ومبثوثة في فضائه.

حول العنوان:

إن العنوان الرئيسي لدراسة عبد الملك مرتاض يبدو غريباً. وهو بصفته هذه، لأنه يتكون من حرفين (أ - ي) لا يفصح عن مضمونه. وإذا قرأناه مفصولاً عن البيانات المكملة له (أي العنوان الفرعي) فإننا نحار في نسبته إلى نمط خطاب معيّن. ويقول منظروا علم الجمال وخاصة أصحاب جمالية التلقي أن العنوان يفتح أفق الانتظار، أي أنه يهيئ القارئ إلى ممارسة قرائية محددة. لأننا لا نقرأ النص من فراغ ولكن نقرأه من خلال خصائص الجنس الذي تنتمي إليه مجموع النصوص التي أنتجت في هذا المجال.

لكن العنوان الفرعي "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" لمحمد العيد "يفتح أفق الانتظار لدى القارئ ويجعله يتعرف على مضمون الكتاب الذي سيقرأه. مع الملاحظة أن طول هذا العنوان الفرعي يوحي بممارسة تقليدية في مجال العنوان والتي كرّستها ممارسات عصر النهضة. وقد أعطى الباحث بعض الأمثلة عن العناوين الطويلة مثل ابن خلدون والزّمخشري وابن خلكان (ص 3) وغيرهم.

والعنوان الفرعي لهذه الدراسة يعطينا البيانات الكافية حول الكتاب. فهو يقدم نفسه على أساس أنه "دراسة" أي قراءة محكومة بمجموعة من المعايير الأكاديمية والشروط المنهجية وبما أن كل دراسة تخضع لمنهج محدّد، فإن

العنوان قد حدّد المنهج الذي هو المنهج السيميائي. ولكن الدّارس - ربما رأى - أن هذا المنهج لا يفي بأغراض الدراسة فكمّله بعناصر منهجية أخرى - متقاربة - مأخوذة عن التفكيكية.

العنوان يقدم أيضاً معلومات حول موضوع دراسته. والموضوع هنا هو قصيدة، قصيدة واحدة وليس مجموعة من القصائد أو المقطوعات، أو ديواناً شعرياً أو غرضاً من الأغراض الشعرية المتداولة أو المهجورة، ولكن الدراسة تتناول قصيدة واحدة لا غير.

وبما أن هذه القصيدة غير مشهورة، فإن الدارس أعطى بيانات مكملة حول عنوانها وصاحبها، هي قصيدة "أين ليلاي" أما الشاعر فهو محمد العيد آل خليفة رحمه الله.

وبهذه "البيانات المكملة" فإن أفق الانتظار ينفتح تماماً أمام القارئ ويكون على بيّنة مما سيقرأ بعد أن اكتملت لديه الصورة حول عناصر هذه الدراسة من جنس خطابي (دراسة) إلى منهج (سيميائي/تفكيكي) إلى موضوع (قصيدة) إلى عنوانها (أين ليلاي) إلى صاحبها (محمد العيد).

وهذه "البيانات المكمّلة" همشت العنوان الأصلي الذي يتكوّن من حرفين (أ - ي) بحجمه الصغير وجعلته يتضاءل تحت ركام المعلومات التي قدّمها. ومن وجهة نظر التفكيكية، فإن العنوان الفرعي قد عمل على سلب سلطة العنوان الأصلي وفكّك هيمنته وعنفه فأحاله بذلك إلى مجرّد زخرف. حتى أن القارئ غير متنبّه لا يتفطن إليه(*) بل يمرّ مباشرة إلى العنوان الفرعي.

إن الكتاب يمكن اعتباره نصّاً مضاداً وهو ما تطلب منه - حسب منظري الأدب - أن يوجد له عنواناً مضاداً، لأن هذا "يحدث لأوّل مرّة في تاريخ النقد الجزائري... تناول نصاً واحداً تناولاً تطبيقياً... وهو المسعى الذي هيأ الجوّ النقدي تهيئة خيّلت إلينا وكأننا ندارس شعر محمد العيد كله، لا قصيدة واحدة منه"[10]. والدّارس يعتبر كتابه حدثاً، حيث يقول: "وإذا كان هذا المسعى

(*) عندما نزل الكتاب لأوّل مرّة في السوق أعلمني أحد طلبتي أنه صدر لعبد الملك مرتاض كتاب جديد، وذكر العنوان الفرعي لكنه لم يتنبه لحرفي الألف والياء.

يحدث لأوّل مرّة في تاريخ النقد الشعري في الجزائر فلا ينبغي أن يكون ذلك إلاّ حدثاً أدبياً"[11]، فإذاً هذا الحدث قد أوجب أن يكون العنوان هو أيضاً حدثاً وهذا للتشديد على هذه الخاصية.

وتقديم عنوان كتاب نقدي في شكل حرفين لا يعتبر "حدثاً" بمفهوم السبق، وفي سياق النقد البنيوي خاصة، إذ نجد أن رولان بارت R. Barthes قد تناول خلال كتاب كامل قصة سارازين Sarrasine لبلزاك في كتاب تحت عنوان S/Z (س/ز) ولم يرفق العنوان بأي بيان تكميلي أو أي توضيح لمضمون الكتاب ولا لمنهجه.

وعنوان كتاب رولان بارت (س/ز) هو في الواقع جناس قلب Anagramme لعنوان قصة بلزاك، ولم يوضح هذا العنوان الغريب في المقدمة، ولكن جاء في سياق تحليله في نهاية الكتاب تقريباً. وبهذه الطريقة مارس رولان بارت على قارئه إرهاباً رمزياً وعنفاً رمزياً رهيباً.

بينما نجد عبد الملك مرتاض وضح عنوانه الغريب في الصفحة الثانية من "الفاتحة" وكأنه أحسّ بجرم تجاه القارئ فأراد أن يزيل حيرته ويبرّر مخالفته للأعراف المتبعة في وضع عناوين الكتب في المجال العربي. وبذلك فإنه عمل على تفكيك هيمنة العنوان وأطفأ إثارته.

انطلاقاً من مفاهيم التحليل النفسي اللاكاني (نسبة إلى جاك لاكان) يعطي رولان بارت تفسيراً لجناس القلب الذي اتخذ منه عنواناً لكتابه حيث يقول: "ز (Z) هو الحرف الأوّل (الافتتاحي) الاسم زامبنيلا Zambinella، إنّه رمز خصائه، بحيث صار هذا الخطأ الإملائي المتمركز في قلب اسمه وفي مركز جسمه حيث يستقبل سارازين Sarrasine (ز) الزّامبنيلي حسب طبيعته الحقيقية التي هي جرح النقص"[12].

بعدها يقدم رولان بارت توضيحاً متمماً للسابق اعتماداً على المفاهيم السيميائية المشوبة بنزعة لاكانية قائلاً: "إضافة إلى ذلك فإن س وز (S et Z) حرفان يوجدان في علاقة عكسية على مستوى الخط، إنه الحرف الذي يرى في الوجه الآخر للمرآة، حيث يرى سارازين في زامبيلا خصاءه الشخصي"[13].

في هذا التعليل، يعتمد رولان بارت على تقنية دراسة جناس القلب Anagramme كما مارسها فردیناند دوسوسير على بعض نصوص "الفيدا" القديمة وبعض الأشعار السحرية، ومن جهة أخرى على تقنية المرآة كما تجلت في بعض أعمال جاك لاكان.

أما عبد الملك مرتاض، فيقدم تبريراً لعنوانه في الفاتحة التي دبجها لتقديم كتابه لكي يوضح (أي -) أو (ألف ياء). وقد قدّم هذا التبرير في ست نقاط:

1 - "أن "أ" هي أوّل ما يشكل الأبجدية العربية ومعظم الأبجديات العالمية".

2 - "أن "الياء" هي خاتمة الحروف الأبجدية العربية... أن المضمون ثقافي قبل أي شيء وينتمي أساساً إلى الثقافة العربية"...

3 - "... تجربة نقدية جديدة، فهو على الأقل محاولة لتأسيس نزعة... نطلق على هذه الممارسة الثقافية عنواناً ينتمي إلى جنس اللغة الجديدة أيضاً (نيولوجي)".

4 - "إن عنوان النص الأدبي نفسه الذي نتناوله يبتدئ بألف ثم ياء: "أيـ"".

5 - "هذا النص الأدبي... ينزع إلى اصطناع الأصوات المفتوحة"...

6 - "... ومثلها "أيْ" نفسها التي، هي أيضاً، تعني النداء، كما تعني التفسير"(14).

قدم عبد الملك مرتاض في التبريرين الأولين ملاحظات تخصّ عنوان كتابه "ألف - ياء". حقيقة إن "أ" هي أوّل الأبجدية العربية و"ياء" هي خاتمتها، وقد اعتبر تجربته تجربة نقدية جديدة، لهذا أعطاها عنواناً مضاداً كما سبق أن لاحظنا. ولكن في النقطة الرّابعة نرى أن العنوان يبدأ بألف (أين) وينتهي (بياء) ليلاي، وهذه الياء لا تأتي بعد الألف، ولكنها تأتي في نهاية كلمة ليلاي.

وهذه الظاهرة ليست غريبة عن النقاد العرب الذين عنونوا القصائد القديمة بأول كلمة تبدأ بها. إذ يقولون معلقة امرئ القيس مثلاً، كما يقولون قصيدة "قفا نبك" وكذلك الكثير من النصوص العربية القديمة وخاصة التي لا يمكن إدراجها

ضمن مجموعة محددة ذات خصائص بنيوية أو مضمونية مثل المعلقات والخمريات والزهديات وغيرها من "كاتالوجات" الشعر العربي القديم.

أما عن اصطناع النص للأصوات المفتوحة، التي يبرّر بها عبد الملك مرتاض عنوانه في النقطة الخامسة السادسة، فلا أعتقد هذا مقنعاً، لأن استعمال الأصوات الممدودة في الشعر العربي باعتباره شعراً غنائياً في أغلبه - يساعد على مدّ الصوت. وبالتالي فهذه الظاهرة لا تمثل ميزة صوتية أو جمالية استثنائية.

عن طريقة التحليل:

إن العنوان الفرعي للدراسة يشير إلى منهجين نقديين تطوّرَا في سياق النقد الحداثي هما السيميائية والتفكيكية. لن نتعرض إلى تعريفاتهما المختلفة المتباينة، لأن ذلك ليس من مهمات هذا البحث. ولكننا نتناول كيفياتهما الإجرائية وآليات توظيفهما عند دراسة النص الشعري خاصة وصيغ اشتغالهما.

يحدّد مايكل ريفاتير Riffaterre (M) مجال نشاط السيمياء في الشعر بقوله: "الحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث، إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أوّلي من قراءة النص، إلى وحدة نصيّة تنتمي إلى منظومة أكثر تطوّراً"[(15)]. أي أن مجال السيميائيات هو الانتقال من العلاقات اللغوية ذات الدلالة المعجمية المحدودة، إلى مستوى أعلى ودمجها ضمن منظومة رمزية أكثر تعقيداً. هذا الدمج يعطيها فاعلية تعبيرية جديدة ويجعلها تتحرك داخل منظومة من القيم الجمالية. وهذا يعني الانتقال من العلامات، باعتبارها وحدات مستقلة، إلى وحدات نصية ذات دلالة رمزية.

ينتقل ريفاتير، بعد ذلك، إلى تحديد صيغ القراءة السيميائية في مجال الشعر إذ يقرّر: "إذا أردنا فهم سيميوطيقا الشعر فعلينا أن نميّز بين مستويين أو مرحلتين في القراءة:

- على القارئ قبل الوصول إلى الدّلالة أن يتجاوز المحاكاة، حيث يبدأ حلّ شفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمرّ من بداية النص إلى نهايته، ومن

أعلى الصفحة إلى أسفلها متبعاً في ذلك المسيرة السياقية .syntagmatic ففي هذه القراءة الاستكشافية heuristic الأولى يتمّ تفسير أوّلي، لأن المعنى يتمّ فهمه من هذه القراءة"[16].

أمّا المرحلة الثانية من القراءة، والتي يتمّ فيها محاصرة المعنى والقبض على مختلف تجلياته، فيقول عنها مايكل ريفاتير ما يلي:

"- والمرحلة الثانية في القراءة هي مرحلة القراءة الاسترجاعية retroactive، حيث يحين الوقت لتفسير ثاني، أي لقراءة تأويلية Hermeneutic حقيقية. ويتذكر القارئ عند تقديمه في قراءة النص ما قد انتهى حالاً من قراءته فيعدّل من فهمه له في ضوء ما يقوم به الآن من تفسير"[17].

إن فهم مايكل ريفاتير لمعنى القصيدة لا يختلف كثيراً عن فهم الجرجاني الذي يرى أن المعنى الشعري يجب محاصرته على مستويين: مستوى المعنى، ومستوى معنى المعنى.

وقد عرض فاضل ثامر طريقة مايكل ريفاتير في تحليل الشعر من وجهة نظر سيميائية قائلاً: "ويرى هذا الناقد أن على القارئ، قبل الوصول إلى الدلالة، أن يتغلب على صعوبات المحاكاة (أو النص الأدبي)، وهو يعتقد أن فك شفرة قصيدة تبدأ في المرحلة الأولى من مراحل القراءة التي تستمر من البداية حتى نهاية النص، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها"[18]. وهذا عرض للمرحلة الأولى من القراءة الشعرية السيميائية كما تجلت عند مايكل ريفاتير، ولكن ثامر لم يعرض للمرحلة الثانية والتي تعتبر أكثر حسماً وفائدة.

إن التفكيكية تعتبر ملمحاً من ملامح ما بعد الحداثة التي جاءت على أنقاض البنيوية وما أفرزته من تيارات فكرية ومناهج تحليلية. وكان المهاد النظري الذي تطور فيه هو حقل الفلسفة. ولكن "على خلاف الفلسفة الميتافيزيقية التي تحاول أن تستأثر بالمدلول الأخير (المفهوم النهائي) على صعيد المضمون، فإن نيتشه وديريدا ونقاد جامعة يال انصرفوا إلى لعبة الدّوال المتعدّدة الدلالات، متجاوزين بذلك الإشكالية الجمالية والأدبية على صعيد التعبير"[19]. وهكذا "تقدم التفكيكية نفسها باعتبارها نظرية تضع المسبقات العقلانية الأكثر تأصلاً في الوعي اليومي

موضع تساؤل"[20].

ومشروع التفكيكية هو - في نهاية الأمر - تفكيك هيمنة الإيديولوجيات والمنظومات المتعلقة بها والتي تصنع هيمنتها. وقد "حاول ديريدا تفكيك هذه الأنظمة عن طريق فضح غموضها وتناقضاتها"[21].

وقد عرفت التفكيكية طريقها إلى الدراسات الأدبية من خلال أعمال نقاد جامعة يال (أميركا) بوحي من أعمال الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا .J. Derrida ويعود الفضل إلى بول دو مان P. de Man الذي طوّر نقداً أدبياً تفكيكياً انطلاقاً من المواقف النيتشيه (نسبة إلى نيتشه) ومنتقداً تقاليد الميتافيزيقا المثالية الألمانية"[22].

وفي مجال النقد الأدبي، ترفض التفكيكية مصطلح الدراسة أو المقاربة لأنها واقعة تحت هيمنة نظام منهجي وقمع مفاهيمي، لذلك "لا تقيم التفكيكية حاجزاً بين القراءة القريبة المناسبة للنّص الأدبي والاستراتيجيات التي تتطلبها اللغة النقدية حيث إن جميع أشكال الكتابة تقع في ارتباك المعاني والأغراض، ولم تعد هناك أية أسئلة لحالة امتياز الأدب وطمس دور اللغة النقدية"[23]. وهكذا تصير القراءة محاولة لتفكيك المناورات البلاغية واللغوية وسلطة الرّموز.

وبناء على هذا يرى فاضل ثامر أن "التفكيكية قد اعترضت على سلطة النص المطلقة ونفت إمكانية قراءة صحيحة أو واحدة للنص وأطلقت العنان للقراءات المتعدّدة التي بدورها تظل نسبية وغير يقينية، وقابلة للتفكيك اللاحق أيضاً"[24].

إن القراءة التفكيكية - وفق منظور فاضل ثامر قد تؤول إلى حلقة مفرغة وتعود بنا إلى شرح الشرح إذا لم نستطع صياغة استراتيجيات نقدية كفيلة بجعل القراءة مقبولة من طرف المتلقي. "وبناء على ذلك ينبغي للناقد التفكيكي - إن جاز التعبير - هدم الإجماع على دلالة النصوص لا ليستبدل به دلالة جديدة بل لتعريته بشكل يوضح أن الصراع الدّاخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدّد إمكانات المعاني"[25].

من هنا يتضح أن "المفكِّك (بكسر الكاف الأولى) لا يبحث عن تلاحم،

ولكنه - على العكس من ذلك تماماً يضع كمبدأ له الغياب الكلي للتلاحم. التفكيكية تعمل على تفجير النص، تلعب ضده. أن تفكك معناه أن تظهر التعارضات، تسائل التراتبات، تستخرج التناقضات والعناصر اللامطابقة للمنطق"[26]. إن غياب التلاحم كمبدأ تفكيكي هو الذي يجعل الناقد ينظر إلى النص كمجموعة من العناصر المولدة لعدد لا نهائي من المعاني.

هذا الموقع الذي يتخذه الناقد من النص، هو بشكل آخر رفض لسلطة النص وهيمنة الرّمز، وهو أيضاً رفض لسلطة المناهج وديكتاتوريتها، وبالتالي فإن "التفكيكية في إحدى نماذجها، محاولة مقصودة لقلب أنماط مصادر التفسير ضد أي اصطلاح صلب لمنهج أو لغة"[27]. والتفكيكية بهذا المفهوم تطمح إلى الانفلات من هيمنة المنهج واستبداد المصطلح. ولكن ألا يمكن اعتبارها هي الأخرى "منهجاً"؟

يبدأ عبد الملك مرتاض كتابه "ألف - ياء" بعرض للإجراءات المنهجية وصيغ توظيفها وفهمه لكيفية توظيفها. وقد عرّف التفكيكية بأنها "نزعة تخوض في أمر الكتابة ومفهومها، ويتمثل ذلك خاصة في كتاب [جاك ديريدا] "الكتابة والاختلاف" حيث عمّم نزعته إلى النقد، فأصبحت ترتدي في كتابات بعض النقاد المعاصرين مصطلح (ما بعد البنيوية)" (ص 23).

وقد حدّد الدارس وظيفتها - انطلاقاً من تطبيقات جاك ديريدا - ورأى أنها "تقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية، على حين أن النظرية البنيوية تجنح إلى عدّ النص على أساس أنه تركيم الدلالات، بعضها فوق بعض" (ص 22). إن تحديد وظيفة التفكيكية يقترن عند الدارس بوظيفة البنيوية. ويتضح من خلال عرض وظيفة كل "نزعة" أن التفكيكية ذات طابع نوعي، في حين أن البنيوية ذات طابع كميّ.

أمّا السيميائية فقد لاحظ أنها "تعني في أبسط تعريفاتها وأكثرها دروجاً" نظام السمة "أو شبكة من العلاقات المنتظمة بتسلسل" (ص 21). ونرى أن هذا التعريف لم يحدّد مجالات نشاط السيمياء المتعلقة أساساً بالممارسات الإنسانية في حقل الرّمز ولا كيفيات تطبيقها أو المستويات التي تهتمّ بها.

في التمهيد، "دبّج" الدارس فصلاً بعنوان "النص الأدبي... بأي منهج؟" عرض فيه برنامج عمله في إحدى عشرة نقطة، مزج فيه بين استعراض المناهج ونقدها، ومحاولة تقييمها. وقد رأى "أن كثيراً من النظريات النقدية الحديثة نلفى لها جذوراً وأصولاً، أو على الأقل إشارات وإرهاصات، في الفكر النقدي العربي القديم" (ص 10). ولكن هذه الإرهاصات التي رصدها الدّارس لا ترقى إلى مستوى النظريات وهي مبعثرة في بطون الكتب وموزعة بين المعارف والعلوم المختلفة من نحو وبلاغة وأصول وتفسير وغيرها.

وأوّل خطوة في برنامجه النقدي هي حرصه على "تناول النص الأدبي تناولاً مستوياتياً" (ص 11). أي أنه يتناول المستوى اللغوي/التفكيكي، والمستوى الزمني، والمكاني، ومستوى الإيقاع. ولكن الدّارس لم يحدّد كيفية تحديد المستوى ولا الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر.

وهذه الطريقة في التقطيع المستوياتي، لا تعني لدى الدّارس تفتيت بنية النّص، بل إنه يراعي "النّص الأدبي في شموليته بحيث يتناوله شكلاً ومضموناً بدون محاولة فصل أحد القطبين عن الآخر فصلاً اصطناعياً" (ص 12).

وعن طريق هذا التناول "الشمولي" فإنه يحفظ لنصه النقدي نوعاً من التلاحم من جهة حتى يصير مقبولاً من طرف القارئ. ومن جهة ثانية فإنه يعيد صياغة شبكة العلاقات الموجودة بين العناصر. وهذا يعني أنه يبحث "في تشكيل أكبر ما يمكن تشكيله من الشبكة المتحكمة في العلاقات التي توحّد وجهي الإبداع: الدّال والمدلول في الفعل" (ص 12). وبهذه الطريقة فإنه يدمج الشكل بالموضوع ويعمل على "إذابة الفارق المصطنع الذي أقامته المدرسة التقليدية بينهما" (ص 12). وفي نفس الوقت يتجنب "إصدار الأحكام الجمالية، حول النص المدروس، لأن النقد الجديد يرفض هذا المسعى ويشرئبّ إلى أن يعدّ النقد مجرّد نشاط ذهني يساق حول نصّ آخر" (ص 12 - 13).

ولكي يتمكن الدّارس من القيام بهذه الخطوة، فإنه يتعيّن عليه مراقبة النّص "بدون رؤية مسبقة" (ص 15)، أي مقاربة داخلية. وقد صوّر النّص بحجرة مغلقة ومفتاحها بداخلها. وهذا يتطلب صبراً ومعاناة حتى يستطيع فتح العالم

الدّاخلي الذي يجد نفسه فيه وعليه أن يستكشف زواياه ويتعرف على أركانه.

والنّص الجيّد، هو من وجهة نظر تفكيكية، النّص المفتوح الذي يقبل قراءات متعددة، "إذ لا يمتنع النص الأدبي أن يدارس مرّات مختلفات" (ص 13). سواء أكان ذلك على فترات متلاحقة أو في زمن واحد من زوايا مختلفة. وهذا شيء بديهي. وقيمة المنهج تتقوّى "كلما جنحت المساعي المنهجية نحو التجديد" (ص 14). أي كلما تمثلت بتاريخيتها وأبرزت قيمها الفكرية والمعرفية.

والنص المفتوح المتعدد الدلالات، لا تستطيع أية قراءة مهما كانت "عالمة" ومتسلحة بأدوات منهجية "فتّاكة" أن تحاصرها وتحصي دلالته الممكنة، إذ إنه "مهما استكشف القارئ (الناقد) من أبعاد النص وعناصره ومكامنه ومجاهله، فإن ما يستكشفه، (...) يظل مجرّد صورة واحدة من صور القراءة" (ص 14).

ومع استحالة القبض على المعنى النهائي فإنه يتعين بحث الأدبية التي هي "بالقياس إلى القارئ العادي مجرّد تلقي شعور ما بالجمال يمتع النفس ويغذّي القلب. أمّا بالقياس إلى القارئ المحترف (الناقد)، فإنه يبحث في عناصر مشكلاتها، ومكوّنات التأثر فيها؛ ثم مكوّنات التأثير فيها من بعد ذلك" (ص 17). إنه البحث عن العناصر التي تجعل من النص نصاً أدبياً مفارقاً للنصوص الأخرى.

وأخيراً يقرّر الدارس أنه "لا ينبغي الخلط بين نظرية النص، وبين النظرية النقدية التي تدرس هذا النص" (ص 17). لأن لكل نظرية مجال نشاطها ولها مرتكزاتها الفلسفية والفكرية التي تعتمد عليها. وتختلف الأولى عن الثانية في موضوعها وأهدافها.

بعد عرض برنامجه النقدي، يمرّ عبد الملك مرتاض إلى دراسة "بنية القصيدة لدى محمد العيد" وقد رصد أهمّ الإيقاعات المهيمنة على قصائد محمد العيد وربط بين الأغراض ودلالة ذلك. وقد لاحظ أن إيقاع الرّمل هو الطاغي، أمّا والإيقاع الطاغي في المرتبة الثانية فهو الطويل أمّا النوع الثالث على مستوى الإيقاع فهو المديد. وقد أحصى عدد القصائد التي تجلت فيها هذه الظاهرة

الإيقاعية أو تلك وأعطى نسبتها بالمائة. وقد استعمل الشاعر أيضاً - وبدرجة أقلّ وزن "مستفعلن فاعلن"، أي البسيط، حيث لاحظ الدّارس "أن هذا الإيقاع، في حقيقة أمره، استمرار لإيقاع: فعولن مفاعيلن/فعولن /مفاعل" (ص 45). أمّا "الإيقاع الخامس والأخير الذي استهوى محمد العيد في هذه المجموعة بصورة مثيرة. وهو: متفاعلن متفاعلن متفاعل" (ص 47). والذي يستهوي كثيراً الشاعر كما لاحظ الدّارس.

في الفصل الثاني، ينتقل عبد الملك مرتاض إلى مدارسة "طبيعة البنية في أين ليلاي" مهتماً في البداية بإطار القصيدة، حيث رأى أن "هذا النص الشعري يقوم بناؤه على الدورانية يفضي بنا آخر بيت فيه إلى نقطة البداية؛ أي إلى أوّل بيت في النص. وبعبارة أبسط: تنتهي هذه القصيدة التي نحن بصدد مدارستها بمثل ما تبتدئ به" (ص 55). وهذا يعني أن بنيتها الشكلية مغلقة ولكن هذا لا يلغي انفتاحها على الأشكال المختلفة للتأويل، لأن هذه البنية الشكل تمثل الإطار الذي تتحرك فيه الدلالات وتتوالد.

وهذا النص تحكمه ثنائية ضدية: بنية تطلعية وبنية قهرية (ص 56) تحاول كل واحدة القضاء على الأخرى ونفيها من فضاء القصيدة. وهو ما يعطي للقصيدة طابعاً صراعياً. وقد اكتفى الدّارس بالقول أن النّص يبتدئ وينتهي باستفهام صريح (ص 64) ولكنه لم يحدّد دلالة أو وظيفة هذا الأسلوب، ومع ذلك حاول أن يبحث في وظيفته إذ رأى أنه يمكن أن يكون سؤالاً عن المكان (الأين) أو سؤالاً عن الحال (الكيف) أو سؤالاً عن العلة (لماذا) أو سؤالاً عن النسبة الإيجابية (الهل). وهذه الاحتمالات العديدة كفيلة بأن تفتح النّص على العديد من الإجابات والدلالات. "ويعني هذا التوزيع أن هناك حقولاً مختلفة كانت تساور خيال الناص" (ص 65).

وفي الجانب التأويلي، ربط الدّارس هذه البنية المغلقة - شكلياً - بحال اليأس والإحباط التي يعاني منها الشاعر وحيرته أمام هذا الوضع المفروض. كما ربطها أيضاً بالوضع التاريخي. واستنتج أن "بنية النّص، وبداياته خصوصاً، تعكس وضع الحال. أي أنها تعكس حال الشعب الجزائري بحق في موقف من

التاريخ" (ص 67).

يتجلّى يأس الشاعر من خلال المظهر الأسلوبي (الصيغة الاستفهامية) وكذا من خلال اللغة، إذ إن "عدد الأسماء بلغ أربعين اسماً من حيث لم يصل عدد الأفعال إلاّ إلى أربعة وعشرين" (ص 68 - 69). أي أن بنية النص بنية سكونية. "وقد تعني هذه البنية أن النّص كان يميل إلى اليأس أكثر مما كان يميل إلى التفاؤل. وهو أمر يؤكّده استسلامه في الأخير إلى شيء من اليأس القاتم بالانغلاق على نفسه" (ص 68).

الفصل الثالث، خصّصه الدّارس للكلام عن "مخاض النّص وتأويليته"، وقد صرح أنه اعتمد ما قبلية منهجية، إذ يقول: "نتوقف لدى قصيدته لكي نفكّكه إلى أجزائه الأولى محاولين تمثل هذه الأجزاء كما كانت مشتتة قبيل أن تلتئم في هذا البناء الشعري الكامل. ولقد جئنا ذلك على سبيل التصور والافتراض" (ص 79).

وقد انتقل الدّارس إلى معاينة بعض "الأيقونات" التي عرّفها بـ "الصور المنعكسة عن استعمال شيء في حاضر النّص، لشيء يشبهه في الخارج معروف في الذهن بصورة أوضح" (ص 80). ولكنه في الوقت نفسه لم يوضح لماذا هذا التقطيع وما هي المقدمات المنهجية التي اعتمدها. وقد لاحظ أن الصدى صورة "سمعية" وقد برّر ذلك بقوله "فإنها تمتّ حتماً إلى الأقونية بسبب متين من حيث هي عكس لشيء موجود في الخارج" (ص 81). وهذا تحصيل حاصل، لأن كل الأصوات اللغوية هي بالضرورة صور سمعية كما أكّد على ذلك فرديناند دوسوسير، وصارت هذه الفكرة الآن جزءاً من تاريخ علم اللغة.

وقد انتهى الدّارس إلى نتيجة تؤكد انفتاح النّص على القراءات المتعدّدة والمختلفة، ولكي يعيد أصوات المناحة واليأس، فإنه قد عمد إلى رصد الأصوات التي تدّل على هذا الجو (أيْ) والأصوات الممدودة (نها - ها..) ليقرّر في الأخير أن "ذلكم هو تمثلنا للجوّ الشعري الذي كان يتمخض في شعر الناص من قبل أن يفرغهُ نصاً شعرياً كامل الإيقاع والأدوات الفنية. وهو جوّ افترضناه افتراضاً. وهو افتراض لم نسبق إليه. وهو سلوك سيجرّ علينا كثيراً من

النعي والطعن" (ص 92).

والهدف الذي سعى إليه الدّارس من هذا "الافتراض" هو محاولة تقرّبه من الممارسة الهرمينوطيقية التي تتمثل "في تجاوز العلاقة النقدية البسيطة وتأويل النصوص إلى تشكيل نظرية عامة للإلهام" (ص 93). أي يحمل الكلام الشعري على غير محمله في الظاهر. وهذا ليخلص إلى هيمنة الرّمز "ليلى" الذي يصير رمزاً مولداً لمجموعة من الدلالات و"لشبكة من القيم والمعاني والمثل لعلها أن تتجسّد أساساً في الحرية. فالموضوع ليلى ظاهراً، والموضوع هو الحرية في حقيقة الأمر" (ص 96).

ولتحقيق الخطوات المنهجية التي يتطلبها الإجراء الهرمينوطقي، فإن الدّارس قد لاحظ أن نصّ محمد العيد يقوم على أربع دعائم تأويلية:

1 - "من الناحية الأسطورية... [حيث] أومأ النص إلى تعلقه بالأطياف وكل الأوهام االممكنة على ما فيها من ضياع الحقيقة. فهل كان مثل هذا الصنيع محاولة لولوج عالم الأسطورة، ولكن من باب ضيق؟...

ومع ذلك فقد استطاع النص أن يتخذ من ليلى رمزاً وأسطورة لغاية فنية فيها شيء كثير من الأصالة... فالحديث عن ليلى، في أي نصّ شعري عربي، في هذا السياق، يعني أسطرته".

2 - "من الناحية الروحية... فالشخصية الشعرية هنا تكون حالها شبيهة بهذا المتوصف الذي يمضّه ذلك الضرب من الحبّ، فهو يحبّ من أجل الحبّ، ويبحث عن الحقيقة التذاذاً بالبحث المجرّد عنها".

3 - "من الناحية السياسية... أي القضية التي تتخذ شكل المثل الأعلى لجماعة أو شعب أو أمة. وقد وفق النص في الدعوة إلى حبّ هذه القضية التي هي هنا الحرية بعد أن كان وصفها وجسدها وحبّبها".

4 "من الناحية التاريخية... يربط الموضوع بالواقع التاريخي للشعب الجزائري... فكأن الشخصية الشعرية، [...]، هي الشعب الجزائري كله" (ص 96 - 97).

إذا ما عدنا إلى هذه الدعائم الأربع التي رصدها الدّارس فإننا نخرج ببعض

الملاحظات. ففي الدعامة الأولى رأى أن الشاعر قد عمل على أسطرة اسم "ليلى" وهذه الملاحظة النقدية قد أردفها بحكم انطباعي Mystification عندما قرّر أن الشاعر قد وظفها في "شيء كثير من الأصالة" وهو حكم قيمي/ انطباعي، ولكنه بعد ذلك مباشرة نقضه، حيث أسقط "أصالة" محمد العيد، لأن ليلى في أي نصّ شعري عربي هي أسطرة.

أمّا الدعامة الرّوحية، فإن الدارس قد عمل على تجلية البعد الصوفي في هذه القصيدة إذ يلهج الشاعر باسم محبوبته ويفنى في حبّها، ولكنه الحبّ من أجل الحبّ، أي البقاء في دائرة العواطف دون محاولة للخروج إلى الفعل. وبهذا التحليل، فإن الدّارس يلغي البعد السياسي والوطني في هذه المقطوعة.

وأمّا الدعامة السياسية فتمثلت في مدّ نوع من التوازي بين ليلى والحرية، ومرة أخرى تسقط اللغة النقدية الواصفة في نوع من الحماس الانطباعي عندما يقرّر الدارس أن النص قد "وفق في الدعوة إلى حبّ هذه القضية". وهذه الدعوة بقدر ما هي تجلية لعمق النص، فهي من جهة ثانية إسقاط لكي بعد جمالي تتميز به، وجرّه إلى دائرة الخطابات السياسية والإيديولوجية التي تعتمد على بلاغة البرهان لإخفاء عجزها الجمالي.

وفي الدعامة الرابعة، ربط الدّارس الموضوع بالواقع التاريخي. وهو كما نرى عبارة عن قراءة خارجية وحكم من فوق النص. وذلك لأن القصيدة لا تحتوي على أية بيانات تاريخية أو قرائن لغوية تشير إلى مرحلة تاريخية أو حدث واقعي معين، وإنما هي مطلقة في الزّمان. لكن الدّارس اعتمد على سياق تاريخي خارجي وعلى البيانات التاريخية المتمثلة في تاريخ نشرها. وهو سياق سياسي مشحون بدلالات تاريخية.

ينتقل الدارس إلى معاينة "الحيز الشعري" في نص "أين ليلاي". وقد فرّق بين الحيز والفضاء، لأنهما لا يختلفان في المفهوم فحسب، ولكن في الوظيفة أيضاً. حيث إن "الحيّز" يعني موضعة الأشياء والدوال داخل مكان محدّد. في حين أن الفضاء يحتوي الحيز ويتجاوزه إلى المقام والسياق معاً. ورأى أن استعماله لمفهوم الحيّز، بدل "الفضاء" يخالف استعمال الكثير من النقاد

المعاصرين، ويقول: "نرمي من وراء "حيزنا" هذا إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزة التي نرى أنها تحمل في طياتها لطائف من الحيّز المجسدة على الخشبة السردية أو الشعرية" (ص 103). وهذا المفهوم يتخذ إجرائيته بشكل قوي في شعر الوصف والشعر الملحمي ووصف الأطلال، لكنه في الشعر الغنائي يكون أقلّ وظيفية.

وقد ربط الدّارس بين طبيعة الحيز والحالة الشعرية دون أن يوضح الكيفية الإجرائية التي حدّد بها هذه الصيغة. وقد رأى أن "الحيّز التائه" هو الذي يحتوي لشخصية الشعرية التي "تلقي سؤالاً حائراً لا نلفى من يتلقاه من المتلقين، فتعيده إلى نفسها؛ فيسمّى الحوار مغلقاً لا يجاوز الناص ونفسه (ص 105). وهو صيغة أخرى لتسمية المونولوج الدّاخلي ولكنه منظور إليه من زاوية، الهيئات السردية"، أي في مجاله التداولي.

أما "الحيز الحرام" فهو يعبّر عن الوضع الذي تكون فيه الشخصية الشعرية (الذّات الشعرية) في حالة عجز عن تجاوز ذاتها، إذ إنها "تنطلق من منطلقها نحو البحث عن ليلى في حيز غير محدّد الاتجاه ولا ثابتة" (ص 108). وهو يشبه إلى حدّ ما "الحيز التائه" حيث تضيع النقاط الاستدلالية لمسير الذّات الشعرية. ويصير هذ الحيز "كما نرى، محرّم الوقوع، أي محرّم العثور عليه" (ص 110).

ومن خلال "الحيز المتحرك" رأى الدّارس أنه يقابل السكونية التي تطبع بعض القصائد. "إنه حيز مفعم بالحركة، مزدخر بالحرارة، حافل بالعواطف الجياشة، طافح باليأس والحزن..." (ص 110). إن الحركة، في مفهوم الدّارس، لا تعني التحرك من مكان إلى آخر، أو من نقطة إلى أخرى ولكنها تعني الانتقال من حال شعرية إلى أخرى، أي أنها تعني "التحول" transformation بالمفهوم السيميائي.

أمّا "الحيز القاصر عن الاحتواء"، فإن الدّارس يرى أنه عبارة عن "حيز شاسع لا يسع حيزاً لطيفاً، والأعجب من هذا العجب، أن هذا الحيز اللطيف لا يتقيد بمكان، ولا يتبوأ منزلاً من المنازل، وإنما هو طائر في غير اتجاه، وغائب

غير مكان" (ص 113) أي "حضور الحيز وغياب الموضوع". وإذا تجاوزنا هذا الإعجاب المفرط الذي أبداه الدّارس لهذا "الاكتشاف"، فإننا نرى أنه يتكلم عن فضاء فارغ ولا محدود يحاول عبثاً القبض عليه.

ونجد أن "الحيز الحالم Espace onirique"، هو الفضاء الحلمي، حيث تتم في إطاره ممارسة الحلم، "وليس هذا الحيز إلا استمراراً للحيز الشاسع الضخم الذي ظل، مع ذلك، قاصراً عن احتواء ليلى" (ص 116). وهذا الحيز هو، في الحقيقة، بناء ذهني/لغوي. أي أن الشاعر يمارس الحلم عن طريق اللغة وبواسطتها واللعب بأنساقها وتراكيبها. إذ "أن اللغة البشرية، وحدها، هي التي تخلق مفاهيم، في مستوى الوعي، وعلى حساب طاقة الإدراك" (ص 116).

والدّارس، في هذا الفصل، قد تكلم عن أنواع الحيز، ولكنه لم يحدّد طبيعتها ولا وظيفتها، بل إنه تكلم عنها كمجموعة من تمظهرات الحيز والتي تجلت من خلال قصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد.

ينتقل الدّارس، بعد عرضه لتمظهرات الحيز في نصّ محمد العيد، إلى دراسة "الزمن الشعري" في نص "أين ليلاي". ويبغي دراسة "نظام الزمن الذي يقوم عليه النص، وكيفية تعامل الشخصية الشعرية مع هذا الزمن بثاً واستقبالاً" (ص 121). وليس الزمن بمفهومه النحوي، أو الرياضياتي، أو الفلسفي، ولكنه "زمن أدبي، مستنبط من حدوث العلاقة بين الحيز والزمن، أو علاقة الدلالة بالاستعمال" (ص 121).

إن الزمن الأدبي لا يمكن تعديله على الزمن التاريخي/الوقائعي، وذلك لأن لكل واحد نظامه الخاص ومنطقه الدّاخلي الذي يحكمه. لذلك، فإن النّص الأدبي، يحتوي على بياناته الزمنية الخاصة. ومن هذا المنظور، أحصى عبد الملك مرتاض أنواع الأزمنة في نصّ محمد العيد، ملاحظاً هيمنة الزمن الماضي الذي هو "صاحب الشأن في هذا النص، بحيث، كما رأينا، هو الذي يطغى" (ص 125). وهذه الصيغة الزمنية تدلّ على حدث انقضى.

"أمّا الحاضر فلم يذكر إلاّ مرتين اثنتين في أحسن الأحوال، مما يدلّ على أن همّ النّص كان منصباً على الماضي يستلهمه ويستوحيه، لأن الحاضر لم يكن

ذا غناء يذكر بالقياس إلى الوضع اليائس الذي كان الشعب الجزائري يخبط فيه" (ص 126). في حين أن الزمن المستقبل "لم يذكر في النّص إلاّ مرة وحيدة" (ص 126). وهذا على المستوى الهرمنيوطيقي له ودلالته لأن الشاعر مقذوف في الماضي ومشدود إليه بخيوط رفيعة ويمثل بالنسبة إليه المجد الحضاري في حين أن الحاضر هو في نظره قائم بسبب محاولة إلغاء بعده الحضاري ونفيه إلى زمن غير زمنه، أما المستقبل الذي يبدو ضبابي القسمات، فهو مربوط باشتراطات الحاضر ومرهون بتطوراته.

واستعمال الشاعر للنظام الزمني التقليدي جعله يبتعد عن الزمن الأدبي بمفهومه الجمالي، "وعلى ما يبدو من السلوك، معْ ذلك، لم يرق بالنّص إلى ما كان يراد له من التكامل، الشفاف الموحي، مع الزمن الأدبي" (ص 127).

أمّا "الزمن الحرام" فهو مثله مثل الخير الحرام، أي الممنوع الوقوع. "وهذا الزمن ليس معروف المحرِّك الذي حرّكه، وإنما اصطنع في سياق البناء للمجهول؛ مما يذر الباب مفتوحاً للاحتمال والتأويل، والبحث واليأس أيضاً" (ص 128). ولتمثيل هذا النوع من الزمنية أعطى الدّارس أمثلة منها: "حيل بيني وبينها - هل قضت دين من قضى - ما لليلى لم تصل..." والزمن من هنا - كما يرى الدارس موقوف عن الاشتغال، وبالتالي فإن الآخر هو الذي يتحكم في حركته ويمنعه من اتخاذ المبادرة. "وإذن فالزمن توقف حين ضاع الحيّز، أو أنه لم يتوقف، وإنما ضاع في خضم الحيز الضائع" (ص 129). إن الدّارس هنا يقدم معادلة ذات طرفين متساويين مفادها أن ضياع الحيز يؤدي إلى توقف الزمن، أي الانفصال في المكان يؤدي إلى اتصال في الزمن.

وعن البيت الثاني من قصيدة محمد العيد والذي جاء في صيغة استفهامية، يرى الدّارس أن الزمن فيها "ينضوي تحت الزمن الحرام، لأنه مرتبط بحصول حال، وهذه الحال ممنوع وقوعها في شرع القوة الغاشمة، والسلطة القامعة" (ص 126). وهو يندرج في نفس المنطق السابق، لأنه "من أجل ذلك كان الزمن، هنا أيضاً ممنوع الوقوع" (ص 126). لأن ليلى لم تصل عشاقها بسبب قوة خارجية منعت ذلك.

أمّا "الزمن اليائس" فهو يعبّر عن حالة الإحباط التي تعاني منها الذّات القائلة، "وإن هذا اليأس ليتجلّى قاتماً شديد السواد في أمر الشخصية الشعرية لعينيها بتذراف الدّموع حتى تمتلئ منها الأنهار... فقتامة اليأس تتجلى في الزمن الجاثم؛ لن ترى" (ص 133) وذلك من خلال قول الشاعر "إيه يا عين اذرفي... لن تري بعد عينها".

ويلاحظ الدّارس أن "الزمن المريع" هو زمن الخيبة والانكسار. وقد عبّر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله: "روّعتني ببيْنها..."، "وإنه لزمن مريع فظيع هذا الذي تزايل فيه ليلى، فتذر الشخصية الشعرية تعاني من التهمام ما تعاني، وتتجرّع من الأتراح ما تتجرع" (ص 135). إن الزمن المريع يتجلّى أيضاً من خلال "الطيوف"، فهو "إذن زمن مريع مظلم... زمن الليل... وهذا التوظيف من أذكى ما يوجد في النّص من شعرية مثقلة بالدلالات" (ص 137 - 138). وفكرة الليل مطروقة كثيراً في الشعر العربي منذ امرئ القيس إلى يومنا هذا وترتبط بالمخاوف والهموم، كما أنها ترتبط بالانعتاق والتحرّر من القيود.

ولكي يفلت الشاعر من الزمن اليائس والزمن المريع اختار الهرب إلى "الزمن الحالم". وقد رأى الدّارس أن هذا الزمن يتمظهر بمظهرين اثنين:

- "المظهر الأوّل افتراضي في النص. وهو يتمثل فيما وراء قتامة اليأس نفسه؛ إذ لا يمتنع أن يفرز هذا اليأس، في بعض أطواره الشاذة، زمناً حالماً مناقضاً".

- "والمظهر الثاني، وهو الأهم، حقيقي في النّص؛ وهو يتمثل في موطنين اثنين منه في:

وتعشقت زينها/

فتعلقت بالطيو/ ف اللواتي حكينها/

... فكل الزمن الذي أمضاه في معبدها متأمّلاً، متعشقاً، متلذّذاً؛ هو زمن الحلم الدافئ" (ص 139).

في المظهر الأوّل نلاحظ أن الدّارس يقدم افتراضاً - وكل افتراض يبقى في مجال النظر - معتمداً على نظام الثنائيات الذي يرى أن كل حالة هي الوجه

الثاني للحالة المناقضة لها، وتمثل أحد تمظهراتها، فالحبّ هو الوجه الآخر للكره، والغياب هو الوجه الآخر للحضور، وكذا اليأس هو الوجه الآخر للآمل، أي أن النقيض متمركز داخل ضدّه ويمثل جزءاً من كينونته وعنصراً من جوهره.

أمّا في المظهر الثاني، فإن الشاعر قد قام بتقمص الحالة الحالمة التي كان فيها الأوائل يتعشقون زين ليلى ويحلمون بوصلها. ومن هنا يتجلّى أن "التأويل الدلالي هو ما ذكرنا من أن النّاص تقمص شخصية الجماعة الماضية ليحلم في زمنه الحاضر بجمال شيء موجود في بعض الماضي، ممنوع في الحاضر، وغير محقق الوقوع في المستقبل" (ص 140).

ينتقل الدّارس بعدها إلى دراسة البنية الإيقاعية في قصيدة محمد العيد، ويرى أن الإيقاع خاصية من خصائص النّص الأدبي، ويقترب في وظيفته من الأدبية. و"أن جمال الأسلوب العربي ظل قائماً إلى بعض هذا القرن على الإيقاع، فسواء علينا اتصل الأمر بالمقامة أم بالخطبة، أم بالرسالة، أم بالمثل أم بالحكمة..." (ص 148) ويتجلّى هذا الإيقاع - أيضاً - في أقدس نصّ عربي وأجلّه الذي هو القرآن الكريم الذي تجاوز في أسلوبه وطريقة نظمه كل النّصوص العربية السابقة عليه أو المتزامنة معه وعجز الذين أتوا من بعده عن محاكاته ومجاراته. يقول الدّارس: "بل إنا ألفينا القرآن العظيم يقوم جمال نظمه أساساً، في رأينا، على اصطناع الإيقاع العبقري، الذي يطبع بنية كل سورة من السور بطابع إيقاعي يكون من الخاصية الأسلوبية الأولى التي تبهر وتسحر، وتأخذ بمجامع القلوب فتمتع وتسرّ" (ص 149). وهذا الإيقاع الذي يتكلم عنه الدّارس كان موضوع معاينة ومدارسة من قبل علماء القرآن الذين تحدثوا عن الفواصل وبنية السورة.

ومفهوم الإيقاع في النقد الحديث يختلف عن العروض التقليدي الذي يهتمّ بالوحدات العروضية وما يطرأ عليها من تغيرات وبالروي والقافية وغيرها من القضايا التي شكلت مدار اهتمامه. "فالإيقاع في تصوّرنا، أعمّ من الروي والقافية، والسجعة، بل ربّما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النّص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية، الخارجية والدّاخلية" (ص 147).

وهذه النظرة الجديدة إلى النّص الأدبي تعمل على تجاوز مفهوم الشعر التقليدي الذي يرى أن الشعر هو مجموعة من الأطر الصوتية والإيقاعات المقننة الرتيبة، وهو ما يهدر كل القيم الجمالية والشعرية. "إن التقليديين كانوا لا يكادون يميّزون بين نثر ونثر، كما لم يكونوا يكادون يميّزون بين شعر وشعر آخر. فكان تقريباً، كل كلام ذي إيقاعات وأصوات لديهم شعراً" (ص 145). وهنا يجب أن نذكر بتعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه كل كلام موزون مقفى له معنى[28].

ولتحليل ظاهرة الإيقاع في نص "أين ليلاي"، اعتمد الدارس على مجهودات العلماء المعاصرين في هذا الحقل الذين رأوا بأن الإيقاع ينقسم إلى إيقاع داخلي وآخر خارجي.

1 - "الإيقاع التركيبي: وهو ضرب من الإيقاع العام يتسلط على سطح الخطاب الشعري، أو الخطاب الأدبي، بوجه عام فيميزه تمييزاً".

2 - "الإيقاع الدّاخلي: وهو يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري خصوصاً، والأدبي عموماً، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخلياً" (ص 147).

إذا كان الإيقاع الخارجي مناط اهتمام العروضين، فإن الإيقاع الداخلي قد أخذ حقه من العناية عند علماء اللغة المعاصرين الذين يرون أن أية لغة، بل أية كلمة لها إيقاعها الخاص، وهو الذي يجعلها قابلة للحفظ والتداول. وقد صار هذا الإيقاع الدّاخلي مفهوماً متداولاً في كل الفنون مثل إيقاع اللوحة وإيقاع الصورة إلى آخره. وصار هذا المفهوم خاصية من خصائص الفن.

ويرى الدّارس أن الإيقاع "يخضع لمظهرين اثنين: الأوّل يكون في نفسه، وهذا جوهري لا يتغير، والآخر يكمن في كيفية الأداء الصوتي، أي كيفية التهجي بالحروف التي تستحيل إلى مجموعات، مجموعات من الأصوات المتناغمة المتشابهة أو المتجانسة" (ص 148). أي أن الإيقاع يمنح إمكانية الأداء بطرق متعددة وهذا بغرض توليد دلالات مغايرة.

ويعرّف الدّارس الإيقاع التركيبي بأنه ضرب من "الإيقاع قلما ينتبه إليه

الدّارسون حيث يبادرون في مألوف العادة إلى دراسة الإيقاع الخارجي الذي هو روي أبيات النص الشعري... وإنما يكفيه أن يكون إيقاعاً، إذا كان ماضياً على نسق صوتي واحد، لنعدّه كذلك" (ص 151). وهذا النوع من الإيقاع هو ما يعتمل في سطح النص من أنساق صوتية متواترة مثل الكلمات التي تتكون من حفيف () مثل أيـ (أين) - هل - أضـ - رو (روّعتني) السـ (السموات) -. كم، لم، أو تتكون من سبب ثقيل مثل: فتـ (فتعلقت) - وتـ (وتعللت) إلى غير ذلك من التشكيلات العروضية التي تسم مطالع الإعجاز ومطالع الصدور.

ولاحظ الدّارس "أن هذا الإيقاع التركيبي يتجاوز مطالع الصدور والأعجاز إلى سطح النص العام؛ ولعلّ ذلك هو الذي حملنا على أن نطلق عليه ذلك الإطلاق" (ص 154). وهذا النوع من الإيقاع هو الذي يحفظ التماسك بين التشكيلات الصوتية على مستوى سطح النص الأدبي.

أما الإيقاع الدّاخلي فقد عرّفه الدارس بأنه "الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض، كما هو معروف في علم العروض" (ص 155). وهو يعني بهذا التعريف ما كان يطلق عليه العروضيون التقليديون "التصريع". وهذه التشكيلات الصوتية تقارب مفهوم ووظيفة الفاصلة في القرآن الكريم.

أما الإيقاع الدّاخلي فيقصد به الدارس "الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات، أو الأعاريض، كما هو معروف في علم العروض" (ص 155). نلاحظ أن تعريف عبد الملك مرتاض للإيقاع الدّاخلي لم يتجاوز - في تعريفه هذا على الأقل - ما قال به العروضيون القدماء. وهو مثيل السجع في النثر القديم. أما علم اللغة الحديث فهو يرى أن الإيقاع الدّاخلي يمكن ملاحظته في ترتيب حروف الكلمة (بما في ذلك المظهر الصرفي) كما يمكن أن يظهر في نسق لغوي مكوّن من كلمتين فما فوق.

ويحدّد الدارس وظيفة هذا النوع من الإيقاع في كونه يقوم "على ما قام به عليه الصوت الأوّل في نهاية المصراع الأوّل من الوحدة الأولى، أي يستمرّ قائماً على امتداد صوتي مفتوح مجاراة للفونيم الأوّل" (ص 156). ويعطي الدارس مثلاً على ذلك بالفونيم نها (من "أينها") وهو وتد مجموع ويرصد هذه الظاهرة

من خلال القصيدة كلها.

وكلام الدّارس يدور حول التشكيل دون الوظيفة أو الدّلالة، على الرغم من أنه ينتقد العروض التقليدي بقوله إن "علم العروض يدرس قواعد الإيقاع وتقنياته وضوابطه دون أن يمعن النظر في جمالياته وما قد يكون لهذه الجماليات من وظائف وتأثير" (ص 158).

ولاحظ في البيت الأوّل الذي اعتمد الأصوات المفتوحة "بروتوكولاً" افتتاحياً سارت على نهجه كل القصيدة وقد أفرز معظم الأصوات المفتوحة. رأى أن لهذا "البروتوكول" الافتتاحي وظيفتين:

1 - "وظيفة الإفراز الإيقاعي على نحو متماثل عبر نهايات صدور النص، وقد تكون هذه مجرّد وظيفة جمالية خالصة".

2 - "وظيفة دلالية خالصة... الاستغاثة أو الطلب، أو الدعاء، أو الالتماس، أو الشكوى... هناك أيضاً أدوات النداء ومثلها أدوات الندبة في النحو العربي، مفتوحة في معظمها مما يمنح الإيقاع الممدود المفتوح معاً دلالة تقوم على حرص الناس على إسماع الصوت، أي إسماع ما في القلب من همّ، أي البوح بما في النفس من ألم وتبليغ المتلقي وتحسيسه، وجعله يشعر بقضية ما" (ص 158).

وتوقف الدّارس عند القونيم (ها) في الأبيات 1 - 3 - 4 - 5 - 9، ملاحظاً أن هذه الظاهرة تدلّ على التأوّه والحسرة وتعكس حال "الشخصية الشعرية التي كان الفزع يمضها والألم يمزّقها، والشقاء يطحنها طحناً. فصوت "الهاء" ليس مجرّد صوت طائر، وإنما هو دلالة قوية على حال وتاريخ وشعب وموقف ومرحلة" (ص 162). وفي مفهوم الدارس، فإن هذا النوع من الإيقاع يحاول إعادة تشكيل الحال التي يحسّها الشاعر.

أمّا الإيقاع الخارجي، فيرى الدّارس أنه "ربما كان من أقدم ما لوحظ في الدراسات النقدية بأنواعها المختلفة على الرّغم من أن النقاد القدامى لم يتوقفوا لدى هذه القضية توقفاً طويلاً" (ص 163). وهو ما يسمّى بالعروض التقليدي أي الرّوي والقافية والأبحر الشعرية. وقد لاحظ أن الوظيفة الإيقاعية في هذا النص

تتجلى في:

1 - "الاستجابة الشعرية للمصاريع الأولى من وجهة، والنسيج على المنوال الإيقاعي لنهايات الوحدات - السابقة واللاحقة معاً من وجهة أخرى".

2 - "أداء ما في النفس من وهم وحزن ولوعة وشقاء مقيم..." (ص 163).

وبهذا، فإن الوظيفة الأولى تعني سير النص على وحدات صوتية متواترة تتكرر في كل وحدة عروضية (التفعيلية). أمّا الوظيفة الثانية فهي محاولة اصطناع الأصوات المفتوحة والممدودة حتى تعبّر عن الحالة التي يحسها الشاعر إزاء ما يعانيه من لوعة وحزن.

هناك وظيفة ثالثة، إلى جانب الوظيفتين الأوليتين هي الوظيفة الجمالية التي "قد يكون من التكلف المنهجي إنكارها أو تجاهلها" (ص 166). وهذه الجمالية يوفرها تكرار المادة اللغوية، أو ما يسمّى في البلاغة التقليدية بالتكرار البياني مثل (ضمني ضمه، شمني شمه، فليتني، كنت، مت ثمه). وهذا التكرار البياني يعطي للنص الشعري خاصية إيقاعية مميزة.

بعد أن حدّد الدارس وظائف الإيقاع الخارجي، وانطلاقاً من المعطيات السابقة قدّم خاصية هذا الإيقاع بقوله: "والرأي لدينا أن هذا الإيقاع يقع وسطاً بين الطول والقصر من وجهة، والثقل والخفة من وجهة أخرى، يظاهر على تجسيد الهَم الكامن في نفس النّاص، أو في نفوس الناس الذين ينتمي إليهم هذا النّاص" (ص 167). هذا الكلام لا يعطي أي تحديد حول "خاصية هذا الإيقاع" لأن التفعيلات الشعرية التي هي نسب صوتية متواترة قابلة لاستيعاب كل كلمات اللغة العربية وبالتالي التعبير عن مختلف الحالات الإنسانية. ومثلما كان هذا لحالة الحزن واللوعة التي يعاني منها محمد العيد، فإنه يمكن أن يعبّر عن الحالة المتناقضة عند الشاعر نفسه، أو عند شاعر غيره.

ودراسة عبد الملك مرتاض، رغم تميّزها بموضوعها (قصيدة تتكون من ثلاثة عشر بيتاً) وبمنهجها الحداثي (سيميائي/تفكيكي) إلاّ أنها على المستوى المصطلحاتي، لم تلتزم باستعمال موحّد عبر كامل الدراسة، إذ يتوهّم القارئ غير

المطلع أنها مصطلحات مختلفة، لكنها في الحقيقة تتفق في طبيعتها ووظيفتها الإجرائية.

أمّا على مستوى ترجمة المفهوم إلى العربية، فنلاحظ أن الدّارس لم يلتزم بترجمة موحّدة فهو مثلاً يترجم كتاب جاك ديريدا De la Grammatologie بـ "في علمانية النّحو" (ص 22) ومرّة ثانية بـ "في علم النّحو" وهذا المصطلح يعني علم الكتابة. حيث "يقوم المفهوم الأساسي الذي يتضمنه المصطلح على التمييز بين اللغة من حيث هي أصوات منطوقة مسموعة ومن حيث هي علامات منقوشة مرئية مكتوبة..." (29). وقد ترجمها سعيد علوش في قاموسه ترجمة غريبة "النّحو - لوجيا".

أمّا عنوان كتاب ديريدا فقد ترجمه مرّة "الكتابة والاختلاف" (ص 24) وفي موضع ثان بـ "الكتابة والتناقض" (هامش ص 27).

وتبقى هذه الدراسة محافظة على قيمتها النقدية وجرأتها العلمية في طرح القضايا الأساسية في الفكر النقدي من منظور حداثي، وهي بصفتها ممارسة فإنها تفتح الباب واسعاً أمام قراءات لاحقة.

الهوامش

(1) عبد الملك مرتاض: النّص نقده ونقاده، مجلة كتابات معاصرة، 3/ 1989، ص 21.

(2) م. س.

(3) عبد الملك مرتاض: النّص نقده ونقاده، ص 21.

(4) عبد الملك مرتاض: نظرية النقد ونظرية النّص، كتابات معاصرة، 1/ 1988، ص 28.

(5) عبد المالك مرتاض: النّص: نقده ونقاده، كتابات معاصرة، 3/ 1989، ص 22.

(6) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟ ص 52.

(7) م. س، ص 55.

(8) م. س، ص 50.

(9) فاضل ثامر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، الفكر العربي المعاصر، ص 89.

(10) عبد الملك مرتاض: ألف ياء، ص 8.

(11) م. س.

(12) R. Barthes: S/Z, p. 113.

(13) Ibid.

(14) عبد الملك مرتاض: ألف - ياء، ص 4.

(15) مايكل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، ص 217.

(16) م. س.

(17) م. س، ص 218.

(18) فاضل ثامر: من سلطة النّص إلى سلطة القراءة، ص 94.

(19) P.V. Zima: La déconstruction, une critique, pp. 30-31.

(20) Ibid.

(21) Ibidem, p. 7.

(22) Op. cit., p. 6.

(23) كريستوفر - نورس: التفكيكية: النظرية والتطبيق، ص 29.

(24) فاضل ثامر: من سلطة النّص إلى سلطة القراءة، ص 91

(25) م. س، ص 92.

(26) F. Hallyn: La déconstruction. in: Introduction aux études..., p. 320.

(27) ك. نورس: التفكيكية: النظرية والتطبيق، ص 23.

(28) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

(29) جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية، ضمن كتاب "عصر البنيوية"، ص 273 - 274.

النصّ الروائي

أولت الأدوات الإجرائية التي استحدثها النقد الحديث عناية كبيرة للسرد، وذلك منذ اكتشاف أعمال العالم الرّوسي فلاديمير بروب، وخاصة كتابه "مورفولوجيا الحكاية" الذي يعتبر مرجعية في التحليل السردي. وكان الانطلاقة التي بدأ منها "النقد الجديد" - والمدرسة الفرنسية خاصة - في بحث آليات السرد ووظائفه وكيفية اشتغال هذه الآليات والعلاقات المتبادلة بينها.

وفي المجال الإبداعي، كان لبروز "الرواية الجديدة" في فرنسا، وما طرحته من أشكال جديدة ورؤى حداثية للواقع الفني وعلاقة الإنسان باللغة والواقع، أثر كبير في بلورة مفاهيم حداثية لمقاربة هذه النّصوص. ذلك أن هذه الممارسات السردية قد عملت على تجاوز المقولات النقدية العتيقة التي أُوجِدت لتحليل أنماط خطابية أنتجت في فترة حضارية مخصوصة، ولكنها في الوقت الحالي وجدت نفسها عاجزة عن استيعاب المنتوجات الثقافية المستجدة. وهو ما عمل على إحداث أدوات نقدية كفيلة بالتعامل مع هذه النصوص والقبض على دلالاتها.

والحقل الأدبي لا يمكن أن يكون متكاملاً ومتجانساً إلا إذا كان هناك تناسق بين فضاء الإبداع والمفاهيم الإجرائية التي تروم فهمه وتفكيكه، لأن العملية الأدبية - بشقيها - لا تستقيم إلا إذا حدث توافق بين الإبداع ونقده، أي بين صيغ تشكلاته وكيفيات تلقيه وفهمه. وهذا الحقل الأدبي - في شموليته - هو الذي ينتج هذه الصيغ والمقولات ويعطيها خصوصية المرحلة التي اشترطت ولادتها.

هذه الحقائق باتت من أهمّ الأسئلة التي يطرحها، الفكر الأدبي الحديث ويحاول ممارستها عملياً. وفي هذا السياق يقول أحمد المديني: "إن حقل

الإنتاج الأدبي ينتج، أساساً، منظوماته الإبداعية والمقولات النقدية التي ترافقه، ثم تستقي من جاهزيته، قصيرورته، في السياق السوسيو - ثقافي لا إنتاجاً آلياً، لقد ولّى زمن سوسيولوجيا الأدب السوقية، ولكن في حدود الاشتراط النسبي والمرن"[1].

وعلى صعيد الأدب العربي المعاصر، نلاحظ أن الممارسات النقدية التي تتم في حقل الرواية لا تزال تردّد نغمة الواقعية والمقولات النقدية التي أنتجت مع مطلع هذا القرن، وفي أحسن الأحوال تكرار الإنجازات التي تمت في الأربعينيات من هذا القرن وتطبيقها تطبيقاً آلياً على نصوص روائية حداثية تضيق عن استيعابها.

ومحاولة سعيد علوش "عنف المتخيّل في أعمال إميل حبيبي"[*] حاولت الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة وخاصة في سياقها البنيوي - التداولي على رواية واحدة للكاتب الفلسطيني محاولاً القبض على أهمّ تمفصلاتها وتشكلاتها السردية وتحركها على مستويات خطابية مختلفة.

حول العنوان:

يتكون عنوان الدراسة "عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي" لسعيد علوش من عنصرين: العنوان الأصلي: "عنف المتخيل" وعنوان فرعي "في أعمال إميل حبيبي". ونلاحظ أن طابع الكتاب (المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع/ قد حاول تجسيد هذا العنف من خلال غلاف الكتاب، حيث كتب العنوان بخط أسود ضخم يتصدّر صفحة الكتاب، وهذا لكي يلفت نظر القارئ. ثم جاء العنوان الفرعي بخطّ رفيع. وهذا له دلالة خاصة من الناحية التشكيلية - الإيكونوفرافية، لأنه أراد التشديد على تيمة العنف التي يمكن ملاحظتها من خلال المتخيل، أي التخييل السردي.

إن صفة العنف التي وصف بها سعيد علوش روايات إميل حبيبي قد أخذت

(*) سعيد علوش: عنف المتخيّل في أعمال إميل حبيبي، المؤسسة الجديدة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء . المغرب 1986.

من حقل الاجتماع والإعلام (العنف الاجتماعي، العنف السياسي، العنف الإعلامي). أمّا إذا نقلنا هذه الصفة إلى مجال الأدب فإنها تحيل إلى خروجه عن سلطة الإيديولوجيات الأدبية المهيمنة وتفكيكه لآلياتها وفضحه لاستراتيجياتها ومناوراتها البلاغية. إن عنف النص - بهذا المفهوم - يجرّد القارئ من كل نشاط وكذا من أدواته المعرفية ووسائله النقدية ليحوّله إلى مجرّد متلق سلبي.

وعنف النص لا يعني تصويره لأي نوع من أنواع العنف (بالمفهوم الإعلامي) ولكنه يحيل إلى بنية نصية تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة والأنساق التعبيرية المكرّسة لتؤسس بنيتها الخاصة وجنسها (نوعها) الخاص. إنه "العنف الذي ينشأ عن اختراق نسيج النص ذاته، ومن رعب الكلمة، والذي يمثل الثورة التي وصلت إلى منتهاها"[2]. فالعنف الذي يمارسه النص على متلقيه ليس ما يقدمه النص ولكنه الكيفية التي يُقدم بها.

إن العنف الأدبي يولد في غالب الأحيان - إذ كان مؤسساً ومورس بوعي - أجناساً أدبية وأشكالاً جمالية جديدة وبالتالي يفتح إمكانيات لقراءات متباينة. وقد لاحظ أحمد المديني "أن تيمة العنف تستطيع، بالفعل، أن تقدم لنا إمكانية إنجاز مدخل مغاير لقراءة الكتابة العربية الحديثة، من جهة، والبحث في بنية ونشأة وطوية الأجناس الأدبية الحديثة عند العرب، من جهة ثانية"[3]. ولعلّ هذا ما جعل سعيد علوش يصف رواية إميل حبيبي بأنها "جامع الأنواع". وهذا يعني أنها تحاول أن تجمع خطابات متباينة مأخوذة عن أنواع مختلفة وتفتح بينها حواراً وتمدّ بينها علاقات متينة. إن العنف ناتج إذن عن تجاوز هذه الخطابات وتصارعها، وبالتالي فإن على الكاتب ومن ورائه القارئ أن يمدّ بينها علاقات منطقية حتى نستطيع فهمها ضمن سياقها الجديد.

إضافة إلى شكل روايات إميل حبيبي الذي جعل من الرواية أحد أشكال "جامع الأنواع". مقابل "جامع النص Architexte"[4] كما حدّده جينيت في الكتاب الذي يحمل نفس العنوان، فإن هذه الروايات تصوّر العنف السياسي والثقافي الذي مورس في حق الشعب الفلسطيني. فالرواية عند إميل حبيبي، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، تعتبر شكلاً من أشكال الثورة.

وهكذا فإن "الكلمة الثورية تبقى لصيقة بعنف النص، و"الرسالة" تُلفظ بطريقة ضمنية من خلال أنظمة شكلية تولد دلالة التمرّد"[5].

إن العنف الذي تمارسه روايات إميل حبيبي يتجاوز الشكل، باعتباره جامعاً للأنواع، والمضمون الذي يبدو مأساوياً للغاية، إلى عنف لغوي يتمثل في العودة إلى اللغة الكلاسيكية كما تتجلى من خلال نثر الجاحظ خاصة. ولكي يخفّف الروائي من قتامة التراجيديا والإحساس الحاد بالمأساة فإنه قد اعتمد على أسلوب السخرية، ولعلّ هذا يعود إلى إعجاب إميل حبيبي بالجاحظ الذي يشعر أنه يشجّعه على اختراع الكلمات[6].

والسخرية في نظر إميل حبيبي هي أداة للتغلب على القهر والتخاذل، إذ إنها تسمح "بتوليد ثنائية الذّات والتأمل، كما تشدّد على البعد المعرفي الضروري بين الذّات وتأمّلها، وهذا البعد بالذّات هو ما يساعد على إيجاد منطق للناظر والمنظور للكاتب والمكتوب وللعنف والمتخّيل"[7]. والسخريّة في روايات إميل حبيبي تتجاوز الألاعيب البلاغية والتشكيلات اللغوية لتصبح فلسفة وجودية ومحاولة لتجاوز الواقع، وبهذا فإن "نظرته السّاخرة جاءت نتيجة إحساس وجودي بالواقع"[8].

إن هذه الخاصية التي تميز أعمال إميل حبيبي جعلت سعيد علوش يقع تحت تأثير هذا العنف ويفتتن به إلى حد الانبهار، وقد أحدثت لديه صدمة عنيفة عبّر عنها قائلاً: "إن أدلّ ما يواجهنا ونحن نقرأ - كقراء عاديين أو متميزين - أعمال إميل حبيبي - الروائية أو القصصية أو المسرحية أو السياسية - هو عنف الكتابة وعنف المتخيل، ومن هنا جاءت عنونتنا للكتاب، إنه عنف في عنفوان منطقه للأشياء والكلمات"[9].

نلاحظ من خلال كلام سعيد علوش أنه يصرّح بانبهاره بأعمال إميل حبيبي ووقوعه تحت تأثير عنفها، ثم يبرّر طريقته في صياغة عنوان بحثه حول أعمال الروائي الفلسطيني. وفي فقرة أخرى يبرّر سعيد علوش اختياره لإميل حبيبي وتأكيده على العنوان الذي أعطاه لدراسته، حيث يقول: "صحيح أن الروائي لا يكتب الرواية كما ترسخت في معهودها الثقافي وتعاريفنا المدرسية الكلاسيكية،

ولكنه يكتب شيئاً هو أقرب في تسميته إلى ما يمكن أن نطلق عليه (جامع الأنواع)، وهذا هو السبب الثاني في إطلاق (عنف المتخيل) على هذا الكتاب"[10]. إن الصدمة التي أحدثتها كتابات إميل حبيبي عند سعيد علوش هي التي جعلته يصفها بالعنف وهذا لسببين: عنف الكتابة وعنف البنية الشكلية.

ثم يحاول الدارس بعد ذلك أن يبيّن أسباب هذا العنف، ولكنه لم يتجاوز في ذلك المقارنة بينه وبين غيره من الروائيين الفلسطينيين، إذ لاحظ: "لم تعد القضية الفلسطينية - في كتابات إميل حبيبي - مجرّد قضية سياسية فقط، إنها قضية وجودية وفلسفية وتاريخية، يكتبها أدب عنيف، يفوق عنف (رجال في الشمس) و(الصبار)، و(نوار الشمس) و(مديح الباب العالي) إذ لم يكن يعادلها ويكملها جميعاً"[11].

إن العنف الذي تعرّض له سعيد علوش أثناء قراءته لأعمال إميل حبيبي جعله يقابل ذلك بعنف منهجي تمثل ذلك في أخذه لعناصر مختلفة مأخوذة عن مناهج نقدية متباينة - كما سنوضح ذلك لاحقاً -، ويرى مارك غونتار أنه "إذا كان العنف موجوداً في الدّافع الذي يحرّكه فإنّه يتمظهر أيضاً في الأثر والصدمة ولارتطام الذي يحدثه لدى الآخر"[12]. وقد تمثلت هذه الصدمة خاصة في "تطبيق جهاز نقدي غربي على نصّ منبثق من فضاء آخر ومغاير له"[13].

إن صدمة العنف لا تقدم إجابة عن الواقع الذي تطرحه ولكنها تثير أسئلة تولد بدورها أسئلة جديدة أيضاً، "الأسئلة الحقيقية أو الممكنة، السؤال الواحد الذي تهيأ له أنه يفلت من زحام التكرار والرتابة هو ما يؤهل الفكر والنص والواقع لفتوته ونضجه في قلب الصدام المتصل الذي تعيشه الأشياء والكلمات"[14].

وعن طريق هذه الأسئلة يتمّ امتلاك النص، أي أنه يصير جزءاً من ذاكرة القارئ وثقافته، ويعني "الامتلاك أكثر من الفهم، إنه الفهم مع القدرة على احتواء النص والسيطرة عليه، بحيث [يمكن] تحريكه في رحابة ذهنية لا يملأها الأثر فيعمى بامتلائها الفكر ويقع في العجز، ومن ثم يصبح النقد مجرّد إعادة مشوهة لما يقوله الأثر، أي شرحاً وتفصيلاً وإصداراً للأحكام... إنه نسبة هذا

النوع من النقد إلى الأثر كنسبة اللوحة المنقولة إلى الأصلي، ونحن نفضل دائماً الأصل عن المنقول"[15]. والامتلاك يحاول دائماً الانفلات من المحاكاة. وكل جديد يثير الدّهشة ويحدث الصدمة وبالتالي يلتصق بالذّاكرة لأنه يفلت من الرتابة والتكرار ويؤسس بنيته الخاصة المبينة على التمرّد على القوالب الجاهزة والأشكال المهيمنة.

إن العنف الذي يطبع أعمال إميل حبيبي، يعود إلى هذا التوتر الشديد الموجود بين النّصوص التي يوظفها في رواياته، لأنها نصوص مأخوذة من ثقافات مختلفة وتيارات فكرية وإيديولوجية متباينة، ولكنه يجعلها تتعايش فيما بينها وتتحاور وتتصادم وهذا بهدف تأسيس خطاب روائي جديد.

إن النقد العتيق، وخاصة في سياقه التقليدي كان يدرس أعمال كاتب معين بأكملها، وبالتالي فإن الأشياء الأساسية تفلت منه، لأنه يقوم برصد الثيمات المتكررة أو الخصائص البنيوية المتواترة والواقع أن كل نص له شخصيته المستقلة ويتنفّس بطريقته الخاصة. وهذا ما حاول النقد الحديث وخاصة في جانبه السيميائي وهو الاهتمام بنص واحد كأن يكون قصيدة واحدة يحللها عبر كتاب كامل (محمد مفتاح، عبد الملك مرتاض...) أو قصة قصيرة (حميد لحميداني...) أو رواية...

هذا يعني أن "التساؤل حول ماهية النص الواحد ينبغي أن يلهمنا بأن الفهم والموضوع والتيمة، هذه لأطراف، وإن تعدّدت، تستطيع أن تخضع لتوليفة الرّؤيا، وأن هذه في نهاية التحليل، هي الجامع المشترك الذي تتوالد منه وبه الكتابة"[16] وهذا ما حاول أن يقوم به سعيد علوش.

نلاحظ على عنوان كتاب سعيد علوش أنه لم يفِ بوعده، أي أن مشروعه لم يتمّ إذ نرى أن العنوان الفرعي يقول: "أعمال إميل حبيبي" ولكنه اقتصر على دراسة رواياته الثلاثة الأولى (السداسية - الوقائع - الأخطية) مع العلم أن إميل حبيبي لم يكتب الرواية فقط ولكنه كتب المقالة السياسية والقصة القصيرة والمقامة المسرحية. وبالتالي فإن العنوان الفرعي لا يتطابق - إلاّ جزئياً - مع مضمون الدراسة.

عن طريقة التحليل:

منذ المقدمة يعلن سعيد علوش انفصاله عن طريقة تحليل غيره من الدارسين الذين تناولوا أعمال إميل حبيبي، والصيغة التي جاءت في تصريحه توحي بالإلغاء لمجهودات غيره ونَفْيِهِمْ من فضاء النقد حيث يقول: "لن نحذو حذو الدارسين السابقين، في هذه الدراسة، من أمثال (هشام باغي) و(إلياس خوري) و(أفنان القاسم) و(توفيق بكار) - على سبيل المثال لا الحصر - كما أننا لم نعتمدهم لا من بعيد ولا من قريب" (ص 4).

ويعرض المؤلف منهجه في التعامل مع أعمال إميل حبيبي، إذ يقول: "لهذا، فستكون قراءتنا لروايات الروائي هرمينوتيكية، تعتمد أساساً على ملاحقة خطابات المستنسخ، وجدلية اللعب بالرموز والمواقف والشخصيات" (ص 9).

ماذا يعني سعيد علوش "بالقراءة الهرمينوتيكية"؟ يقدم الباحث - نفسه - تعريفاً لمصطلح الهرمينوتيكية، في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة". قائلاً: "الهرمينوتيكية: طريقة تأويل وتخريج، تدرس المبادئ المنهجية، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف أغوارها، في التقليد القديم"[17]. هذا فيما يتعلق بالمفهوم في سياق الثقافة والممارسة التقليديين.

أما في السياق الحديث فإن فرانسوا هالين يرى أن "الهرمينوتيكية الحديثة قد نشأت ضمن التيار الرومانسي الألماني وتهتم بتحديد صيغة امتلاك المعنى، أكثر من اهتمامها بتمييز مستويات المقصديات Intentionnalité"[18]. ولهذا الغرض فإنها تعمل على إيضاح نوعين من التلاحم Cohérence، "فالهرمينوتيكية تحافظ على مبدأ التلاحم، بمعنى غياب الحدّ الأدنى من التناقض كمقياس للحقيقة"[19]. أمّا النوع الثاني من التلاحم فهو التلاحم الخارجي "الذي يعني أن أية قراءة لا تستطيع أن تناقض بعض القراءات المعطاة موضوعياً (سواء في سياقها التاريخي أو اللساني أو غيرها) التي تتعلق بالعمل الأدبي"[20]. وهذا يعني أن الهرمينوتيكية التي يحكمها مبدآن: مبدأ التلاحم الدّاخلي (عدم التناقض) ومبدأ التلاحم الخارجي (عدم معارضة القراءة التي تختلف عنها في التوجه)، فإنها تقدم

نفسها باعتبارها قراءة، أي نوعاً من الاجتهاد الذي يقوم به المؤوِّل (بكسر الواو الثانية).

وقدم سعيد علوش مشروعه باعتباره "ملاحقة خطابات المستنسخ" أي دراسة العلاقات الموجودة بين النص الروائي والنصوص الصغرى المأخوذة من سياقات بعيدة عن المجال الروائي والشعرية خاصة. وبهذا فإنه يكشف عن الوظيفة الجديدة التي يكتسبها المقطع الشعري داخل النص الروائي.

ولكي يتسنى لسعيد علوش إنجاز مشروعه، فقد قدّم جدولاً رصد فيه "أجزاء" الروايات الثلاث (سداسية الأيام الستة (1968) - الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (1974) - أخطية (1985). ونلاحظ أن كل رواية استعملت اسماً خاصاً لكل جزء، إذ استعملت السداسية اسم اللوحة، والوقائع الكتاب وأخطية الدّفتر. ولهذا يقول علوش: "وللإلمام بهذه النظرة البانورامية [. . .] نقترح تفكيكه أوّلاً إلى وحداته المكوّنة، وللحفاظ على الوحدة العضوية للنوع نتناول هذه الوحدات على حدة، كنموذج لمكونات جزئية، نستطيع معها تكوين فكرة مصغّرة على الوحدة (اللوحة/ الكتاب/ الدفتر)" (ص 11).

يصادفنا في هذا الكلام مصطلح منهجي - إجرائي هو التفكيك الذي "ظهر في سنة 1970 إلى جانب ظهور صيغ القراءة التفكيكية عند مجموعة من النقاد الأميركيين أمثال بول دومان وهارولد بلوم. . . ومن سيمون بمدرسة ييل Ecole de Yale"[21]. ويعتبر الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا المحرّك الأساسي لأفكار لهذه المدرسة والمنظر الذي صاغ مبادئ النقد التفكيكي وأسسه الفكرية والمعرفية.

وقد وطدت التفكيكية علاقتها بالهرمينوتيكية - في سياقها النقدي - عند بول دومان خاصة، حيث "تبدو الهرمينوتيكية الدومانية أنها تنطوي على شيء تراجدي حيث تكون القراءة مدفوعة برغبة في الفهم وامتلاك النص"[22]. وهكذا يبدو أن التفكيكية تتكامل مع الهرمينوتيكية، إذ إن التفكيكية تعمل على تفتيت الرموز اللغوية ومناورات الأسلوب وفك العلاقات الموجودة بين المكوّنات البنيوية للنص، وتأتي الهرمينوتيكية لتأويل نشاط التفكيكية واستثمار الدلالات المستخرجة التي عيّنها النشاط التفكيكي.

ولكي ينجز سعيد علوش مشروعه لقراءة المستنسخ من خلال نصّ رواية سداسية الأيام الستة، فإنه يطلق "في هذه الرواية اصطلاح (السياق التراثي) على المكوّنات الخطابية للمستنسخ، وهي مكونات تعمل وفق نظام إحالي - مرجعي - على القوالب الجاهزة من جهة، والأشكال التداولية من جهة ثانية. كما نطلق اصطلاح (السياق الروّائي) على مكوّن خطابي، يعيد إنتاج السابق والآتي ويحدس باللاحق، ضمن منظومة النوع الحكائي" (ص 11).

ينطلق سعيد علوش في نظرته للمستنسخ داخل النّص الروائي من نظرة ثنائية، حيث يرصد النّص الروائي، ثم تجليات المستنسخ، بعد ذلك يميّز بين السياق التراثي والسياق الروائي من وجهة نظر زمنية تتمثل في علاقة السابق باللاحق ولكنه لم ينظر إلى هذه الثنائية باعتبارها وحدة متجانسة ومتكاملة. ثم يتطرق إلى هذه المجموعة من الثنائيات من خلال منظور القراءة فيستعمل مصطلحين حلّلهما عبد الفتاح كيليطو بعمق وهما الألفة والغرابة، إذ يقول علوش: "من هنا تتضح علاقة السياقين، فالأوّل ن يقدم نفسه كرصيد ثقافي - معرفي، والثاني كتوظيف إبداعي لقراءة جديدة، ويعمل الأوّل على بث الألفة، بينما يقوم الثاني بتوليد غرابة المحتمل والتخييلي والتمثيلي" (ص 11).

نلاحظ أن سعيد علوش قد حدّد طبيعة المستنسخ والروائي، ثم تحدث عن وظيفتهما (الألفة/ الغرابة)، ولكنه لم يحدّد العلاقات بينهما ولا دلالة ذلك. خاصة ونحن نعرف أن المستنسخ خطاب ما قيل، وما أنجز لغوياً أي أنه بنية لغوية منغلقة بنيوياً على نفسها وتمتلك نظام اشتغالها الخاص.

وقد بدأ سعيد علوش بعرض مكونات خطاب المستنسخ بالاستهلالات الفيروزية في بداية كل لوحة من لوحات (السداسية)، "ولا توحي القراءة الأوّلية لهذه الاستهلالات، بصلة عضوية بالنص الروائي، إلاّ أن اللوحات الخطابية المبثوثة عبر اللوحات، تجعلنا نستعيد اعتبارها كعناصر، ذات رصيد ثقافي وتراثي" (ص 11) وهناك تجلّ آخر من تجليات خطاب المستنسخ والمتمثل في توظيف أسماء بعض الأبطال والشخصيات "وهي أسماء لأبطال تلاسخت بطولتها لدى القراء بفعل تداولها وواقعيتها أو نتيجة لدلالتها على رموز وكنايات" (ص

12). وهناك أنواع أخرى من المستنسخ مثل الشاهد الشعري والأنواع الصغرى Genres mineurs مثل الرسائل والشهادات والشعارات والآيات القرآنية(؟) إلى جانب أشكال أخرى من التناص مثل بعض حكايات ألف ليلة وليلة، وبعض النصوص الشعبية مثل حكاية الشاطر حسن وغيرها.

بعد رصده لأهم خطابات المستنسخ، ينتقل سعيد علوش إلى تفكيك عناصر اللوحة الأولى من (السداسية)، وقد استدعى ذلك "تفكيكاً للعناصر الهرمينوتيكية المكوّنة لها، اعتماداً على جدلية اللعب الرّمزي، الذي لا يقتصر على الحقل الروائي، بل يتعداه إلى حقول عديدة... وهو لعب يتمّ طبقاً للقواعد" (ص 14). واللعب في الفن لا يعني العبث المجاني، ولكنه لعب له قواعده (كما يقول غدامر)، أي إعادة ترتيب المكوّنات العمل الفني حسب استراتيجية مدروسة.

وإذا كان الروائي يمارس اللعب "الرمزي"، وخلخله الأنساق القارة والثابتة فإنه يعمل على إحلال محلها أنظمة رمزية جديدة تعمل ضمن آفاق متباينة الهدف منها إثارة الدهشة لدى القارئ. وقد رصد سعيد علوش تجليات هذا اللعب ومنها:

- "تداخل العناصر وعدم الفصل بين الزمان والمكان، ومحاولة الحفاظ على الطابع الأنطولوجي للكلمات والأشياء".
- "ثنائية العناصر المكوّنة للرغبات".
- "روابط مسعود - الهوية بعناصر العمومة".
- "رغبتا الانسجام والتناقض تأتيان في هرم الرسم، وتمثلان بنية السطح، بينما تمثل رغبة الخلل بنية القاعدة، من خلال الروابط والقضية والفضاء والزمن" (ص 15).

إن محاولة الحفاظ على الطابع الأنطولوجي للكلمات والأشياء (أي من حيث هي موجودة) يعني تعطيل اللعب وإبقاء نسق الأشياء والكلمات كما هو سواء أكان على مستوى الوضع والدلالة أو على مستوى التركيب والبنية. وأعتقد أن اللعب يتجاوز القواعد المعدّة سلفاً ليؤسس قواعده الخاصة وأزعم أن

"تداخل العناصر" وهو مظهر من مظاهر اللعب يتعارض مع "الحفاظ على الطابع الأنطولوجي".

إن الانتقال من بنية السطح التي تتجلّى من خلال رغبتي الانسجام والتناقض إلى بنية القاعدة (ولعلّ الباحث يريد بها البنية العميقة، لأن النقاد لم يستعملوا مصطلح بنية القاعدة)، ثم ربط الدارس للعلاقات الشكلية (الفضاء والزمن) بموضوع "القضية" تعتبر قفزة ليس لها ما يبرّرها على مستوى المنهج.

ويحلل سعيد علوش رغبة الانسجام انطلاقاً من رغبة الروائي الذي "يوهم بهذه الرغبة، وهو يدرك مسبقاً العوائق التي تحول دون تحققها" (ص 15). ثم يدلّل على تجليات هذا الانسجام من خلال اسم مسعود الذي يبدو سعيداً ومنسجماً مع وضعيته التاريخية والإجمالية وانسجام الأولاد في لعبهم وتطابق الكنى مع الهيئات الشخصيات. وهذه ملاحظات لا ترقى إلى مستوى التحليل لأنها لا تبين كيفية تجلّي "الانسجام" أو وظيفة داخل النّص الروائي.

إن الهوية - كما لاحظ سعيد علوش - لا تتأسس على عمق حضاري أو بعد وجودي واقعي ولكنها تأتي من خلال انفصال الكلمات عن الأشياء (أي تنافر بين لاسم والمسمّى) وكذا شحن الشخصيات بأدوار جاهزة، وبالتالي تحويلها إلى مجرّد أدوات. حيث نجد أن مسعود "يتصرف تصرف الكبار" أي أنه "بطل جاهز البطولة والوعي".

كما أن اسم البطل (مسعود) يناقض وضعه الاجتماعي إضافة إلى كونه يتقاسم هذا الاسم مع عدد من أفراد عائلته وهو ما يجعل الكلمات تتداخل والأدوار تلتبس. وهذا مظهر عنيف من مظاهر اللعب بالكلمات. "وليس تعمد تكرار اسم الأخ الأكبر (مسعد) ومع اسم الأب (أبي مسعد) وعائلة هذا الأخير (عائلة أبي مسعد) وفضاءه (بيت مسعود)".

إن هذا الاسم (مسعود) يوحي بالسعادة، لكن أية سعادة في فضاء مشحون بالصراع الحضاري والتناقضات الاجتماعية؟ إنه نوع من السخرية والتعميق للوعي الشقي. ثم إن اشتراك مجموعة من الأفراد في هوية واحدة (اسم مشترك) يعني تقاسمهم لنفس الوضعية الاجتماعية وتبادلهم الأدوار. إن هذا يدلّ على ذوبان

الهوية وتوحّدها في رمز/اسم واحد.

إن أزمة الهوية لا تطرح في عائلة مسعود - على المستوى الرّمزي - ولكنها حاضرة في فضاء الرواية حيث تختفي الأسماء الحقيقية لتظهر مكانها بعض الكنى حيث يتمّ الانتقال من الشخص (باسم محدّد وهوية معلومة) إلى الكنية باعتبارها دوراً اجتماعياً. وتقضي الكنية ذات الطابع الساخر على الشخص باعتباره هوية مستقلة نسبياً. ومن بين هذه الأسماء نجد (فجلة) وهو مسعود، الفيلسوفة (أخت مسعود) العسكري، الصرصور، الحيحي، الحشري - بنت رتيبة. "فاختيار الكنى للأولاد، يعتمد على إحالات على عالم الحشرات والنباتات والأصوات... فنحن لا نعرف اسماً لواحد منهم، وعلى عكس ذلك نتعرف إليهم من خلال كناهم".

إن الكنى تحيل إلى تناقض وبالتالي إلى عنصر الغرابة. وقد تردّدت كلمة غريبة وغريب في اللوحة الأولى من السداسية في أكثر من موضع وهذا للتشديد على هذه الثيمة "لأن الغرابة لا تختزل في مجرّد النفور من التيميات البعيدة عن أفق انتظار القارئ المتوهم. فهل يتطلب حلول الألفة مجرّد استئناس بالأشكال البلاغية؟" (ص 21).

إن الغرابة تتجلّى على مستوى الكنى والأبطال، لكنها تظهر أيضاً من خلال التفاصيل الجزئية التي تعمل على تفتيت الأحداث الروائية وهذا لتوسيع مساحة الدهشة لدى القارئ حيث "إن عنصر الغرابة يكثّف من طاقته في استعراض التفاصيل والجزئيات على حساب كثافة الخبر، أي أننا نتلقى القليل من المعلومات الجديدة على حساب تنويعات بلاغية لا تتقدم بالخبر الروائي، بل توقف زمنه" (ص 22). وبهذا فإن الأحداث المهمة تتميع داخل التفاصيل الجزئية. فسيارة ابن عم مسعود القادم من الضفة الغربية وولوجها إلى فضاء مسعود تبدو غريبة جداً لأنها قادمة من فضاء غريب كل الغرابة عن مسعود وأصحابه.

ويقابل عنصر الغرابة عنصر الألفة، ولتوليد ذلك يعتمد الروائي على المكوّن التراثي - باعتباره إرثاً مشتركاً - و"من ثم يلعب عنصر الألفة دور التعرف على

المعروف، وتجديد تعرّفنا به في سياق جديد" (ص 23). ويركزّ سعيد علوش في هذا السياق خاصة على إيراد المثال والشعارات وعناصر الحكي الشعبي.

وتكون وظيفة المثل هي "عملية لاستعادة ألسنة الآخرين، بغاية إيجاد فضاء ممكن للسان السارد الكامل المعرفة، والكاتب الذي يتقلب بين الوضعيات والمواضعات" (ص 23).

أمّا بلاغة الشعار باعتباره بنية مستقلة بنفسها ومعتمدة على التكرار والإيجاز فقد صُنِّفَ ضمن الأنواع الصغرى ومن أهم وظائفه أنه "يفسح المجال للسرد الروائي باستعارة أصوات خارجية، وتوظيفها ضمن الأفكار الجاهزة في الرواية" (ص 24). وهو ما يطلق عليه ميخائيل باختين مصطلح تعدّد الأصوات Polyphonie.

وقد اعتمد الروائي على مكوّنات الحكي الشعبي لتوطيد علاقة القارئ بالرواية والأشكال السردية التقليدية. "ولتعزيز عنصر الألفة في السداسية، يستحضر إميل حبيبي قوالب التقاليد الشفوية... لأن شيوع قوالب لتقليد الحكاية الشفوية، تجعل إمكانية التعرف سهلة ولأن سلطة التداول تسمح بردّ (وهاكم يا شاطر.. قصة)، و(لا أريدكم يا شاطر) إلى الأصل غير المكتوب، وكشف محاكاة كتابتها" (ص 24). وتكون إعادة اكتشافها من قبل القارئ لذة وتقوّي عنصر الألفة لديه، وتعمل كقيمة مغايرة لعنصر الغرابة.

إن الانتقال من الغرابة إلى الألفة يؤدّي إلى خلق نوع من التوازن، "نلاحظ أن عنصر التوازن في خطابات المستنسخ باللوحة الأولى، يعتمد بدوره، على غرار عنصر الغرابة، على بلاغة التكرار، تظهر على شكل لازمة معجمية" (ص 25). ويعرض سعيد علوش بعض المقاطع من الرواية التي تظهر فيها إعادة التوازن مثل: لأوّل مرة وجد والدته تفهمه ولا تعانده... لأوّل مرّة لم يعاند والدته... وفي سياق الواقعية الجديدة التي يتوخاها إميل حبيبي، يتجلّى عنصر التوازن "لأن الجدّة ليست في استعادة المألوف، ولا في توليد الغريب، بل في خلق عناصر إيهام بالتوازن وبالحدود الثالثة والرغبات الثلاثية، ضمن معمار الرواية" (ص 27).

إذا كانت شخصيات (السداسية) قد حاولت استعادة توازنها عن طريق إبرام عقد صلح مع ذواتها ومع الآخرين، فإن الفضاء يبدو غريباً بالنسبة للقارئ، لأنه فضاء غائم الحدود وباهت الملامح، لأنه "الفضاء المغلق للحارة، التي لا تمتلك من اسمها غير الحارة.. . إذ تكاد الأحداث والشخصيات تدور في مكان غائب أو مسكوت عنه" (ص 29). والفضاء في السداسية بلا اسم شوارعه دون أسماء ولكن هناك بعض النقاط الاستدلالية التي تحيل إلى القضاء الفلسطيني مثل: طريق طبريا، المسجد الجديد.. . ومن وجهة نظر تأويلية يرى سعيد علوش "أنه خلل آخر تفرغ فيه الفضاءات الفلسطينية من أسمائها، كما أفرغت فيه الشخصيات من أسمائها واكتفت بألقابها وكناها" (ص 30). وبهذا يتداخل الخصوصي مع العام المشترك وهي الوضعية التي تولّد إحساساً حاداً بالمأساة وتعمّق تفاقم الوعي الشقي.

إن "القضية" تبدو مهيمنة في رواية "سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، وهي حاضرة بعنف، "ويظهر التشديد من الروائي على (السياسة) و(الانسحاب) يمتلك تشديداً على الخلل الأساسي في القضية (الحرب)، يقوم على عجز المفاهيم السياسية في تحقيق أمل الانسحاب، فالتذبذب بين محوري السياسة والانسحاب يجعل الخلل يتعمّق ما بين المحورين" (ص 31).

هذه الخاصية والتركيز على القضية التي تمثل مركز ثقل الرواية تجعل عمل إميل حبيبي يقترب من جنس "رواية الأطروحة Le roman à thése". في الاستعمال العام، يُطلق مفهوم "رواية الأطروحة" - بطريقة جدّ قدحية - على مجموعة من الأعمال التي تقترب كثيراً من الدّعاية ولكنها بعيدة عن الفن"[23]. وتعرّف سوزان سليمان جنس الرواية الأطروحية بقولها: "أُعرِّف رواية الأطروحة بأنها رواية واقعية [...] التي تعلن عن نفسها للقارئ بصفة أساسية بأنها حاملة لتعاليم، وتطمح إلى البرهنة على حقيقة مذهب سياسي أو فلسفي أو علمي أو ديني"[24]. وهو ما يصبو إليه إميل حبيبي من خلال السداسية لطرح أفكاره السياسية، حيث تبدو قضية الحرب محوراً يدور حول النشاط السياسي والممارسة لبعض المفاهيم المتعلقة بالقضية الأساسية وهي التحرّر. "فالإشارة إلى حرب قناة

السويس، وتجدّد الحرب وحرب الأيام الستة، كلها دلالات على تورط المحيط في القضية على المستوى التيمي" (ص 31). من هنا يتضح لنا أن قضية الحرب تتجدّد باستمرار وتعاود هذه التيمة الظهور بشكل دائري طقوسي.

إن خطاب المستنسخ لا يتجلى في "الأنواع الصغرى" فقط، ولكنه يتجلى أيضاً في الاستهلالات التي يصدّر بها إميل حبيبي بداية كل لوحة، وهي كلها ذات طبيعة غنائية (مقاطع من أغنيات لفيروز). وتعمل هذه الاستهلالات "كحافز خارجي لإثارة القارئ المتوهم ولدفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي والموروث في قراءة المقروء سلفاً، وإعادة - قراءة وتجديد - القراءة بهذا المقروء في إطار النوع الحكائي" (ص 33).

إن الاستهلالات عموماً تأتي بغرض توضيح النص الذي يليها، أي أنها تأتي في شكل ميتا - نصّ، وفي السرد الواقعي لتنفي أية صلة أو مشابهة بين أشخاص وأحداث العمل الأدبي وبين أشخاص وأحداث تعيش في الواقع. ولكن الاستهلالات عند إميل حبيبي تتطلب قراءة تناصية مغايرة، كما وضح ذلك سعيد علوش.

وقد حدّد علوش مستويات العلاقة بين الاستهلالات والنص الروائي بخمسة مستويات هي: المستوى التيمي والإيديولوجي والاستنساخي والتركيبي والتداولي. واللوحات الأولى لرواية (السداسية) كلها مستهلة "بأغنية فيروزية" أمّا اللوحة السادسة مستهلة ببيتين شعريين كتب تحتهما "أغنية لم تنشدها فيروز". وكتب (الوقائع الغريبة) الثلاثة كلها مستهلة بمقاطع شعرية لشعراء محدثين هم سميح القاسم وسالم جبران وسميح صبّاغ. أمّا الرواية الثالثة (أخطية) فإن الدّفتر الأوّل منها قد استهلّ ببيتين لأبي الطيب المتنبي واحتراس يفيد "أن هذه الرواية بنت خيالي الشرقي المجنح. ولذا فإن أي شبه بين شخصياتها، أو أحدها، وبين أشخاص واقعيين، هو ابن عرض ما جنحت إليه عن قصد" (ص 37). وبهذا فإن إميل حبيبي يجاري صناعة الأدب الواقعي. وفي فقرة "شخوص" يورد نصّاً للمسعودي مأخوذاً من كتابه "مروج الذّهب". أمّا الدفتر الثاني فهو مستهلّ ببيت شعري لنصر بن سيار وجملة من "مار سيلاس". والدّفتر الثالث استهله الروائي

ببيت شعري لعمرو بن معد يكرب.

وإذا عدنا إلى (السداسية) فإننا "نلاحظ بأن الروائي يعمد إلى جعل الاستهلال - الفيروزي - تقليداً يستهلّ به لوحاته الحكائية" (ص 38). وهذا التوظيف الجديد للنص الغنائي إلى جانب النص السردي له تأثيره - الذي لا يمكن نكرانه - على القارئ. و"هذا الخروج على المألوف الكتابي، إلى المنظوم - الغنائي هو ما يستوقف القارئ المتوهّم والعادي، في اعتماده على مقاطع خفيفة من الأغنية الفيروزية... لارتباط اسم فيروز بالصدى والشهرة والقضية الفلسطينية" (ص 39). إن العلاقة التي يؤكد عليها سعيد علوش هي العلاقة التيمية والعلاقة الاستنساخية.

في اللوحة الأولى من (السداسية) يستهلّ إميل حبيبي نصّه بمقطوعة لفيروز، ولكنه لا يشير إلى الشاعر الذي نظم الكلمات. وقصد الروائي إلى ذلك قصداً حيث جعل ثلاثة هيئات سردية تتنازع المقطوعة وهو ما يجعل ثلاثة فضاءات تعبيرية تتنازع التوغل إلى القارئ وهي فيروز والشاعر (سميح القاسم) والروائي (إميل حبيبي)، "لأن جمهور فيروز ليس هو جمهور سميح القاسم ولا جمهور قرّاء رواية (السداسية)" (ص 40).

وقد تعرّض سعيد علوش إلى وصف بنية المقطع الاستهلالي، ولاحظ أن المقطوعة "تعتمد أشطر المقطع الاستهلالي على بنية الجمل القصيرة، التي لا تتعدى الثلاث كلمات، وهي قريبة إلى النثر منها إلى الشعر نظراً لانفعاليتها الاستفهامية، التي لا تعتمد على تكثيف اللحظة، بل تنزع إلى الحوارية المسرحية" (ص 40). ولكن ربط هذه المقطوعة بنص روائي يجعلها تخلق لنفسها سياقاً جديداً وعن طريق هذا المكوّن الجديد فإن الروائي يعمل على "نقل قضيته من المستوى الإقليمي الجغرافي، إلى مستوى أنطولوجي... يرتفع بالذّات إلى الموضوع" (ص 41).

ويتكون المقطع الاستهلالي للوحة الثانية من ثلاثة أشطر الذي "يلتقي... بعنوان اللوحة، سيميائياً، في استدعائهما ليتم الرّبيع" (ص 42). يلتقيان مرّة أخرى على مستوى البنية العميقة للدلالة، أمّا وصف بنية هذا الاستهلال، فإن

سعيد علوش لم يتعدّ إحصاء ألفاظه دون التأكيد على علاقاتها أو دلالتها ويستنتج أن بنيته تشبه بنية استهلال اللوحة الأولى.

أمّا استهلال اللوحة الثالثة فإنه يعمل على "ترسيخ تشابهه بالمقطعين السابقين، على مستوى التسطير والكتابة" (ص 43). مع الملاحظة أن الشطر الأخير من هذا الاستهلال متكوّن من كلمة واحدة هي (راجعون). وقد تكرّرت هذه الكلمة في نهاية الشطرين الأوّل والثاني. وهذا التشديد على كلمة (راجعون) يعبّر عن هوس العودة التي تسكن وجدان الشاعر والروائي على السواء محمولة على صوت فيروز. "فالمكوّنات التيمية هي: العقيدة والأرض وأمل العودة" (ص 44). وهذا يتوافق مع مضمون اللوحة حيث تنتظر (أم الروبابيكا) عودة الزوج، كما تنتظر فلسطين عودة أبنائها إليها.

واستهلال اللوحة الرّابعة لا يستقل عن اللوحة، بل يمثل امتداداً لها. "ويظهر أن الروائي ينقلنا نقلة نوعية من مجال فصل الاستهلال عن النص الأصلي إلى وضعيته تقتضي دمجه، وعلامة القوسين تعزل شاهد الاستهلال عن النص" (ص 45). بنية هذا الاستهلال الذي يبدو طويلاً متعدّد التيمات. "وتمنح بنية هذا المقطع المدموج للنص الأصلي الذي تندمج فيه نقلة نوعية من الكتابة الأفقية الخطية السردية إلى الكتابة العمودية ذات البياض اللازم لقراءة كيفية" (ص 46). وهذا يعود إلى تيمة المقطع التي تدور حول الأرض والتضحية والمقاومة "ويكاد هذا المقطع المدموج يمثل تكراراً للتيمات السابقة في الاستهلالات، رغم أنه يرتكز على توارث المقاومة بين الأجيال" (ص 46). ونلاحظ أن تيمات مقاطع الاستهلالات السابقة متشابهة وتمثل قاسماً مشتركاً بينها.

أمّا اللوحة الخامسة، ويلاحظ سعيد علوش "أن استهلال هذه اللوحة [ينفرد] عن باقي استهلالات اللوحات السابقة، بلغته العامية الشامية" (ص 47). وهذا المقطع أمضته فيروز أيضاً (أغنية فيروزية). وعلى مستوى البنية فإن هذا المقطع يتكون من ثمانية أبيات "وبذلك يكون أطول مقطع استهلالي في الرواية ككل" (ص 48). أمّا وظيفته فإنها ذات طابع ابتهالي تواق إلى الحرية والسلام.

وعن طريق هذا الاستهلال "فإن إميل حبيبي يعمل على استدراج القارئ

المتوهم من المألوف إلى الغريب، من استقلالية الاستهلال إلى دمجه، من فصيحة إلى عامية" (ص 49). وهو تنويع على مستوى اللغة والتصاق بخصوصية المكان.

ونجد أن استهلال اللوحة السادسة يمثل تنويعاً مختلفاً، فهو "استهلال كلاسيكي، يتبنى الكتابة الشعرية الموروثة، على خلاف الاستهلالات السابقة التي كانت تنحو منحى الشعر الحر" (ص 50). واستهلال اللوحة الخامسة جاء بلغة عامية شامية. وقد حمل هذا الاستهلال توقيع "أغنية لم تنشدها فيروز" وللتوغل في الغرابة فإن قائل البيتين مجهول. "ونلاحظ بنيوياً وتيمياً ونوعياً بأن البيتين لا يختلفان جوهرياً عما أنشدته فيروز" (ص 50). وهذا الانتقال من بنية لغوية إلى أخرى له دلالة هي ربط المستويات اللغوية ببعضها البعض ومحاولة لخلق نوع من الانسجام بينها. وتوظيف هذه التقنية الكلاسيكية "في الفضاء التحليلي رغم ما قد تسبّبه من تعطيل للتقنية الروائية أحياناً، إلاّ أن الروائي يمضي في مشروع فك الإيهام باستقلالية الأنواع" (ص 51).

ويعلق سعيد علوش على توقيع الاستهلال "أغنية لم تنشدها فيروز" بقوله: "إذ لا يمكن لفيروز أن تنشد كل الأغاني، كما أن ما لم تنشده فيروز قابل للإنشاد بدوره، ما دام يمتلك حدود موضوع القضية الفلسطينية التي لم تعد تخصّ منطقة بذاتها" (ص 51).

ينتهي سعيد علوش من دراسته للاستهلالات إلى نتيجة تفيد "أن الروائي يتبنى الكثير من هذه الأسئلة، ويجعل من الشعر صوتاً روائياً مسعفاً في تبليغ خطابات المستنسخ، التي تعمل في الرواية كوسائط لإعادة توزيع فضاء الكتابة وفضاء الأدوار" (ص 52).

وقد لاحظ الباحث أن الشواهد الشعرية تخترق النصوص الروائية لإميل حبيبي، ففي (السداسية) في أربعة مواضع، وفي (الوقائع) في أحد عشر موضعاً وفي (أخطية) في أربعة عشر موضعاً، إلى جانب الاستهلالات. وقد ركّز علوش على الشواهد الشعرية في نصّ (السداسية) إذ رأى "أن الرواية تفسح المجال لتقنية تكثيف اللحظات الروائية، منوّعة بذلك التقنية الروائية، والتي تتخلّى مؤقتاً

عن التحليلية، لصالح الانفعالية في الصوت الشعري" (ص 57).

إن الشواهد الشعرية التي وظفها إميل حبيبي كلها لشعراء عرب لخلق الألفة عند القارئ المتوهم، وتكثيف اللحظات الروائية وللتعبير عن الهزائم والإحباطات سواء أكانت في الماضي أو الحاضر. إضافة إلى الشواهد الشعرية "نلاحظ أن إحالات إميل حبيبي على المخيلة الروائية عند هيغو وديكنز" (ص 57). وبهذه الطريقة فإن إميل حبيبي يمدّ الجسر بين إنتاجين ثقافيين ينتميان إلى حضارتين متباينتين.

وإذا كانت الرواية كممارسة أدبية أنجزت في الغرب، قد تولّد الإحساس بالغرابة لدى القارئ الغربي، "فإميل حبيبي يوفر لقارئه جميع العلامات التي تسمح له بتكوين ألفة مع الشاهد الشعري وذلك باستدعائه لتقاليد الإلقاء والنظم، وطقوس الشعر الكلاسيكية، متوخياً بذلك الحفاظ على السياق القديم" (ص 58).

إن عدم ذكر أسماء بعض الشعراء الذين يستشهد بهم إميل حبيبي هو محاولة لاستدعاء ذاكرة القارئ وجعله يمارس القراءة بوعي وليس عن طريق العادة. و"يظهر أن تعمد حذف الشاعر، وافتراض إدراكه لشهرة أبياته يدخل في جدلية لعب، لا تصادفه فقط في (السداسية...) بل تتكرر حالاته في (الوقائع...) و(أخطية)، مما يعزّز من افتراض الروائي لمعلومية المقول، الذي يمتلك سلطة رمزية وشاهدية في ذاكرة القارئ، قبل أن يستعاد التعرف على هذه السلطة الشعرية، داخل سلطة روائية، أي أن الروائي يجمع بين سياقين وسلطتين رمزيتين وتاريخيتين" (ص 60).وهذا اللعب بالدوال والأنظمة الذي يمارسه إميل حبيبي من خلال مزجه بين الأجناس الكبرى (الرواية) والأجناس الصغرى التي تتمتع باستقلاليتها وفضاءاتها الخاصة تجعل القارئ يعيش دهشة الكتابة وألقها وينخرط في لعبتها ويجاري تموجاتها.

إن الأسماء التي وظفها إميل حبيبي في روايته أسماء تدلّ على بطولات جاهزة أي تشكلت قبل صياغة النص الروائي ذاته وبالتالي فإن القارئ يعرفها مسبقاً، "إنه إيهام برفع الإيهام عن الأسماء والبطولات المتنامية، واستبدالها

بأسماء وبطولات جاهزة، فالأشياء تسمّى بأسمائها ورموزاً وإيحاءاتها، فلا مجال لإبداع أسماء أبدعها الواقعي التاريخي والسياسي" (ص 64). ونظراً لتكاثر الشخوص والأسماء، فإنه من الصعب استناد دور مهمّ أو استثنائي لشخص بعينه. وهذا يندرج تماماً في منظور "رواية الأطروحة".

ونظراً لكثرة الشخوص الروائية فإن "أسماء الأبطال تكاد تكون ثانوية، قياساً بالأدوار المتعدّدة التي تناط بها... وتهرب من تحنيطها في دور تمثيلي، تريد نفسها أدواراً واقعية لشخصيات وجدت فعلاً" (ص 67). وهذا التعدّد يجعل من مجتمع الرواية مجتمعاً متحركاً ونابضاً بالحياة وموهماً بالواقعية.

يركز سعيد علوش اهتمامه على (السداسية) التي اتخذ منها مجالاً للمعاينة، والروايات الأخرى كمتن مرجعي يلجأ إليه لتعيين أو تحديد قضية معينة. وما استعمال إميل حبيبي لاسم "فيروز" كتوقيع للاستهلالاته إلاّ محاولة منه لتقديم بطولة جاهزة، لأن هذا الاسم متداول كثيراً بسبب براعته في الغناء وارتباطه بالقضية الفلسطينية. ولأنها من جهة أخرى (أي فيروز) "تمتلك رصيداً عاطفياً عند القارئ المتوهم، الذي تواجهه بطولة جاهزة تكوّنت بطولتها في وعيه قبل أن تتكون مع قراءته لرواية (السداسية...) (ص 69).

وبهذه التقنية فإن إميل حبيبي يعرّف بالمعروف وهو ما يدفع القارئ المتوهّم إلى إعادة اكتشاف هذه البطولات وملاحقة تناميها للتعرف على خلفياتها. "والواقع أن تقنية تلاعب السارد بالأسماء والبطولات تستهدف شيئاً واحداً هو استثمار الأدوار وتجميعها" (ص 71)، وهو بهذا يُبَيِّن مدى تعلقها وارتباطها بالقضية الأساسية التي هي مأساة فلسطين.

إضافة إلى ذلك، فإن تلاعب إميل حبيبي بالبطولات الجاهزة والأدوار الصغيرة يعمل على تحطيم هالة البطولات الأسطورية والخارقة التي تجعل من العمل النضالي مهمة يعجز عن القيام بها الإنسان البسيط والعادي. وبهذا فإنه يفرغ البطولة من مفهومها الميتافيزيقي وينزلها إلى منزلة الممارسة اليومية، "كما يحاصر بطولاته اليومية المسموعة والمقروءة، ويعمل باستمرار على تجديد تعرفه بالمعروف، لا كما تعرف عليه، ولكن كما يشاء هو أن يمنحه من سياق جديد

يخدم أطروحاته الروائية ذات خلفية فكرية معينة، نكاد نقول ضدّ البطولة الوهمية، ومع البطولة الجاهزة والمكيفة" (ص 73). وبهذه التقنية، فإن إميل حبيبي يخلق سياقاً جديداً للبطولة الجاهزة من جهة، ويعمل على خلق بطولة مضادة من جهة أخرى.

هذه الطريقة معتمدة كثيراً في جنس رواية الأطروحة "حيث تقدم الشخصيات بتأويل تاريخها الخاص وتعفي السارد من هذه المهمة"[25]. أي أن البطولة الجاهزة تزيل الحرج عن الروائي وتقدم نفسها باعتبارها أدواراً معروفة من قبل القارئ.

ويواصل إميل حبيبي تلاعبه بالبطولات الجاهزة والأسماء التراثية التي ترسخت في ذاكرة القارئ، فهو يتكلم مثلاً عن مراثي المعري وكافوريات المتنبي، أي ثنائية المدح والموت، "ويظهر أن الأدوار المنوطة بالمتنبي والمعري من خلال المواضعات الشعرية القديمة والمستحدثة تستهدف استعادة إنتاج مواضعات مأساوية في القضية الفلسطينية" (ص 75). وهذا يعني أن الباحثين عن السلطة لم يقدموا شيئاً للقضية الفلسطينية بل سقطوا في الرثاء المبتذل للمأساة والمدح الرخيص للبطولة.

إن إميل حبيبي لم يكتف بإيراد بطولات جاهزة من التراث العربي (الشعري والغنائي) التي كرّستها الذّاكرة العربية، ولكنه يأخذ بعض الأسماء من المخيلة الروائية الغربية (هيغو، وديكنز). وهذا له دلالة استثنائية في هذا السياق على اعتبار أن (الشعر ديوان العرب) وأن (الرواية ملحمة بورجوازية) ولّدتها ظروف المجتمع الغربي. وإميل حبيبي يحيل إلى "قصة مدينتين" لشارلز ويكنز و"أحدب نوتردام" لفكتور هيغو و"الروائي - عبر سارده - يضعنا أمام إشكالية مقروء الرصيد الثقافي والمكتوب الروائي الذي هو بصد إنجازه أي التشديد على البعد الموجود بين الاستبطال الرومانسي - الذي يرتبط بالقراءة - والاستبطال الواقعي - الذي يرتبط بالكتابة (ص 77). إن الروائي في هذا السياق يعمل على تحويل المقروء إلى مكتوب، أي أنّه يعيد إنتاج كتابة سابقة استقرت في الذّاكرة الأدبية وطوقت نفسها بسياج من السياقات.

لم يتوقف إميل حبيبي عند توظيف التراث الشعري/الغنائي العربي والروائي الغربي ولكنه وظف أيضاً التراث السردي الشعبي وما يحمله من سياقات شعبية مرتبطة بذهنية خرافية أسطورية مثل "جبينة" و"الشاطر حسن" التي "تستدعي رصيدنا بالموروث الشعبي" (ص 79). وتطالب القارئ بتجديد رؤيته للبعد الحكائي في حياته واستخراج دلالته وتجديد علاقته بالموروث السردي والحكائي الشعبي.

وقد لاحظ سعيد علوش أن شخصيات (السداسية) تتحرك في بنية تضادية غير أنه انزلق من التضاد ورصد تجلياته إلى قضية تقنية أخرى هي التبئير والصوت. حيث لاحظ أن اللوحة الأولى في السداسية "تقدم بتمامها من طرف السارد الكامل المعرفة، مما يقلص مجال تحرّك الشخصيات" (ص 82). أما اللوحة الثانية فيتقاسم فيها السارد الكامل المعرفة والأستاذ "م" اللوحة، والثالثة تطلب فيها الشخصية الرئيسية من السارد أن يكتب عن كنوزها والرّابعة تمثل مواقف السارد من الأحداث أما الخامسة فإن السارد هو الذي يستحوذ عليها أما السادسة فتمنح فيها الكلمة للشخصية الرئيسية. وهنا لا يظهر أي تضاد على مستوى الشخصيات بل هي معاينة لكيفية انتقال المشهد السردي. وحتى النتيجة التي يصل إليها الدّارس تبدو غريبة عن عرضه لـ "بنية التضاد" كما يقول. "يظهر أن وجودها في شكل أدوار وبطولات جاهزة يعادل تماماً وجود السّارد الذي لا يعلن عن نفسه إذ إن قيم التضاد لا تجسّدها شخصيات، بقدر ما تمثلها مواقف السارد في الدّفع بأدوار البطولات الجاهزة إلى إعلان المبدأ المعاكس" (ص 83).

وعن طريق ملاحقة هذه البنية (بنية التضاد) ومحاولة محاصرة تمظهراتها فإن الدارس ينتقل من منهج إلى منهج، حيث كان في البداية يقترب من المقاربة الشعرية الشكلية كما مارسها تودوروف وجينيت وميك بال ولكنه في الأخير وكنتيجة يعتمد على غريماس وأتباعه خاصة في تفكيكه لبنية التضاد وتركيزه على نظام الثنائيات الضدية لينتهي إلى نتيجة مفادها أن "البطل المضاد في الرواية عند إميل حبيبي لا نجد له نمطاً قاراً، لأنه قد يتناقض حتى مع أطروحتها - في حالات استثنائية - لأن أسلوب السخرية المريرة تجعله ينقلب إلى ضده" (ص 85).

لم يوظف إميل حبيبي الشعر العربي والرواية الغربية ضمن رواياته فحسب ولكنه وظف أيضاً بعض أنواع "الأشكال البسيطةformes simples والتي بقيت قليلة التداول مثل الأمثال والتوقيعات والرسائل وغيرها. وقد عمل الروائي على "إعادة إنتاج لقوالب أنواع صغرى ضمن فضاء الرواية العربية الجديدة" (ص 86). وبهذا فإنه أعطى لأعماله طابع جامع النص Architexte كما يقول جيرار جينيت.

وقد استعمل إميل حبيبي خاصة الجنس التراسلي، في مفهومه العربي، ولكنه لم "يحتفظ بالنوع التراسلي كنوع مستقل، بل يستغلّ شكله الكتابي وبنياته السردية للحصول على خطاب روائي متعدّد الأصوات" (ص 87). وهذا التحويل الذي يتكلم عنه سعيد علوش مأخوذ عن ميخائيل باختين الذي يسميه polyphonie ويعني به تعدّد الأصوات في شكلها النحوي، أي الضمائر. أمّا توظيف النصوص فإن الهدف منه خلق فضاء تناصي espace intertextuel، وهذا أعتقد أنه خلط للمفاهيم النقدية من قبل الدّارس.

وقد تجلّى البعد التراسلي - من خلال (السداسية) في اللوحة السادسة - حسب سعيد علوش - "وهذا النموذج لم يستعمله إميل حبيبي في كل الروايات، بل اقتصر على الانتهاء به في السداسية" (ص 88). وقد أورد الدارس شكل الرسالة المتضمنة داخل الرواية وحدّد عتبتها التي تبدأ بـ (ماما الحبيبة) وتنتهي بنيوياً بتوقيع (ابنتكم) وهي علامات شكلية تحدّد العلاقة بين المرسل (ابنتكم) والملتقي (ماما الحبيبة) كما تحدّد المجال التداولي الذي تتحرك فيه الرسالة.

إن حضور قالب "المفكرة" كأحد الأنواع الصغرى يعطي انطباعاً عن الشخصيات التي تمارسها بأنها شخصيات مأزومة أي أنها في حالة عجز عن التواصل مع الخارج وبالتالي إقامة حوار معه. أمّا على مستوى الرواية ككل فإنها تسمح "بإعادة توزيع فضاء كتابة الرواية، وقطع حبل سرد اللوحة، واستبداله المؤقت بتقنية تعتمد تفكيك الخبر وتقديمه في شكل نقاط موجزة تعمل خارج التمويه البلاغي" (ص 89). وقد أورد الدارس مقطعاً من الرواية تضمن أربع مرات كلمة (المفكرة)، وبهذا سمح الروائي لنفسه بالاطلاع على هذه المفكرات

واستنساخها ضمن روايته.

ولتعطيل الجهاز البلاغي والاقتراب بالجنس الروائي من الواقعية التقريرية، استعمل إميل حبيبي بعض الشهادات، ولكن سعيد علوش لم يوضح الفرق بين الشهادة témoignage والاستشهاد Citation والاستشهاد (أي الموت من أجل قضية يؤمن بها إنسان معين) حيث يقول: "ويعدّ فن كتابة الشهادات، فناً يحتكره الأحياء، فهو اقتصاد رمزي ومادي نصادفه في جميع الديانات، وهو وسيلة تسمح بردّ الاعتبار إلى الأموات بعد موتهم" (ص 90). غير أن المقاطع التي أوردها الدّارس تفيد بأن هذه الشهادات هي في الحقيقة مشاهدات أي معاينة لأحداث وأمكنة ونقل ما دار فيها من خطابات وأفعال.

ويعود إميل حبيبي إلى تشغيل الجهاز البلاغي عن طريق الأسلوب الكنائي/ الرّمزي المتمثل في "الأمثال" التي تتميّز بخاصية عبور الأزمنة والأمكنة: "وتستمدّ كتابة الأمثال قوتها في (السداسية) من خلق إطار للسخرية من جهة، وتعميق اللحظات التأملية من جهة أخرى" (ص 91). إن وظيفة المثل هي ترسيخ حكمة أو عبرة، ولكنه عند إميل حبيبي يعمل على توليد "المفارقة" وذلك لأنه يوظفه في سياق هو أجنبي عنه وهذا ليعمق الإحساس بين النمط المعياري (الما - يجب أن يكون) والنمط التداولي ما حصل حقيقة، لأنه "لا يسمي الأشياء بأسمائها، بل يكنّى عنها" (ص 91).

إن "الشعار" الذي يعتبر أحد الميزات الأساسية في رواية الأطروحة لم يُعْن به في النقد العربي من الناحية البنيوية/ الجمالية ولا بوظيفته داخل الأعمال الأدبية (الشعرية والروائية). وإن التفت إليه النقد، فإن ذلك يكون نادراً ويكتفي بتلخيص مضمونه واستغلاله سياسياً.

أمّا في النقد الغربي فإن الاهتمام به يزداد أكثر فأكثر، وهناك العديد من الكتب التي خصصت لدراسته، وتذكر على سبيل المثال كتاب أ. روبول(*)الذي تناول من وجهة نظر بلاغية، حيث بيَّن بلاغته الكامنة خاصة في التكرار والإيجاز.

(*) Olivier Reboul: Le Slogan. P.U.F., 1975.

ويرى سعيد علوش أن الشعارات في رواية إميل حبيبي "تندرج في إطار مطلبي واحتجاجي عفوي عامة، ولا تمتلك قائلاً فردياً، بل هي نتاج جماعي، يتردّد على الألسنة، وتنتشر بسرعة فائقة نظراً لطبيعتها المقصدية المحدودة" (ص 92). وقد أورد علوش قائمة بالشعارات التي تضمنتها رواية حبيبي ولكنه لم يتعرض إلى بنية هذه الشعارات ولا وظيفتها أو كيفية تمفصلها داخل الخطاب الروائي وإن تعرض إلى ملمح بنيوي باهت عندما قال: "تعمل على تطوير جدل الأفكار في النص الروائي" (ص 95) وهو كما نرى بعيد عن البحث المستقصي الجادّ.

رصد سعيد علوش أيضاً تقنية تداولها كثيراً إميل حبيبي وهي تقنية "تكسير الإيهام الروائي... والتدخلات السافرة" والتي قصد بها "تعمد الروائي إقحام نوع من الاستطرادات التي لا تمت في الظاهر إلى الوحدة السردية للرواية" (ص 97). وهي في الواقع تقنية تقليدية يقوم بها الكاتب لتمرير خطاب سياسي أو اجتماعي معين.

ولكن إميل حبيبي حاول أن يجد بين هذه التدخلات السافرة ومحيطها رابطة عضوية تمكنه من القبض على الأصوات المتعدّدة التي تنبعث من مجتمع الرواية. وبهذه التقنية فإنه يعمل على "استعادة النص الروائي الجديد لروابطه بالنص المحيط وبالأصوات الخارجية، التي لولاها لما وجد هذا النص الإبداعي، الذي عليه أن يبرز مهارته في إيجاد أقصى ما يمكن من الروابط لتدعيم عضويته وإيجاد سلطته الرمزية، ضمن واقعية الرواية العربية الجديدة، والكتابة العربية الجديدة التي تميط اللثام عن قرون من الاسترسال والوحدة البلاغية التي لا تبلغ حدود تمويهها، إلاّ لترجع منحصرة أمام واقع يتحرك ليتجاوزها" (ص 98). وهكذا يتضح أن التدخلات السافرة التي نلحظها في روايات إميل حبيبي، تهدف إلى تكسير النسق البلاغي التقليدي لتؤسس بلاغة جديدة يشارك القارئ في صياغتها.

وقد حدّد سعيد علوش أربعة مستويات تتجلى فيها هذه التدخلات.

1 - مستوى حكاية الحكاية وتظهر "في قالب حكاية الحكاية داخل الروايات... إلاّ أن دور السارد يقوم على تقديم ملخصاتها" (ص 99). ثم يحدّد

الدارس كيفية اشتغالها ويلاحظ بأنها "تمثل وحدة ثانوية تعمل كرافد للوحدة السردية الأساسية" (ص 99). وتقوم هذه الوحدات باستدعاء غير مباشر للحكايات، أمّا وظيفتها فإنها تتمثل بالقيام بتشويش واضح على السرد الروائي، "ولكنه تشويش مقصود لتكسير الإيهام والتعليم على التدخلات السافرة لسارد تتزاحم في سرده المواقف والميثات" (ص 101).

2 - مستوى قصة في قصة ويتمظهر هذا المستوى في مظهرين. كتداخل قصتين وتكاملهما "ونموذج لوحة (وأخيراً نور اللوز) يكشف عن تقنية عالية من قصة في القصة" (ص 101). حيث يظهر التناوب السردي بين الروائي والسارد. أو استدعاء قصصي داخل الرواية، إذ يأتي ذكر قصة مدينتين لشارلز ديكنز وأحدب نوتردام لفكتور هيغو، حيث يقوم الروائي بفضح آليات السرد وتفكيك جهازها المفهومي.

3 - مستوى تنويع الضمائر، ويقصد به سعيد علوش "الانتقال من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المخاطب المفرد مثلاً، يسمح بتحوّل تام وانتقال من إدارة الكلام إلى تدويره، من صيغة شبه أمرية إلى صيغة استعراضة، تكون فيها أم الروبابيكا - في اللوحة - بطله تبحث عن كاتب" (ص 105) يقوم بسرد حكايتها. ولم يكتف الروائي بهذه التقنية، بل إنه أقحم صوت المؤرخ المسعودي "الذي يحيل رصيدنا الثقافي فيه على مؤرخ كما استقرت صورته في أذهاننا" (ص 106).

4 - مستوى تداخل الأزمنة، أين يتداخل الزمن التاريخي/ الواقعي بالزمن السردي/ التخييلي، حيث يلاحظ علوش "أن الزمن التاريخي لا يسع الزمن الروائي، لذلك يضيف هذا الأخير شهراً جديداً لشهور السنة" (ص 107). وهذا له دلالة استثنائية لأن الشهر الجديد هو شهر المعاناة ومحاولة الانفلات من قبضة الزمن. وهو على كل موقف وجودي محض يحاول التعبير عن موقفه بالجنون.

وقد انتهى علوش إلى نتيجة مفادها أن هذه التدخلات السافرة "كلها تنفتح على تدخلات السارد الكامل المعرفة، هذا الكاتب من الدرجة الثانية والذي ينزع الكلفة من الأبطال، ويعلق عليها عندما يعبر عليها" (ص 107 - 108). وهي

خاصية ملحّة من خصائص رواية الأطروحة، حيث "يتم تحديد القيم، وكذا قواعد العمل، التي تحيل إلى مرجعية عقدية خارج النص الروائي والتي تشتغل كسياق ثقافي خاص به"[26]. أي أن الروائي يقوم باستثمار القيم العقدية التي يؤمن بها داخل النص الروائي ويمفصلها بين ثناياه.

يظهر التناص كمعلم بارز في روايات إميل حبيبي، وهو في أبسط تعريفه توظيف نصوص أو مقاطع من النصوص داخل النص - العينة. وقد لاحظ علوش أن إميل حبيبي قد استعمل في السداسية نصين - تكاد تكون كاملة - هي حكاية "جبينة والخرزة الزرقاء" وحكاية "الشاطر حسن" إضافة إلى إشارات مباشرة وأخرى ضمنية. ولهذا عمد الدّارس إلى تحليل هذه النصوص/الإشارات ضمن ثلاثة مستويات: التناص التوليدي والتناص الإحالي وتكسير الإيهام بالنص (ص 112).

وقد عرّف الدارس المستوى الأوّل بقوله: "ونقصد إذن بالتناص التوليدي، التجاء الروائي، عبر تداخله مع خطاب حكاية ميثية أو غيرها من الخطابات؛ إلا أن ما يلفت الانتباه في الروايات السابقة هو أن توليد التناص يتمّ عبر عمليات تحويلية وتعديلية، تعتمد في بدايتها على استعادة - التعرف فيها على المعروف والحكائي، في الرصيد الثقافي للقارئ المتوهّم" (ص 113). من خلال هذا التعريف يتضح أن هذا النوع من التناص (التناص التوليدي) اعتمد على مجموعة من العمليات التحويلية والتعديلية حتى يتناسق مع البنية السردية ويصير مكوّناً من مكوّناتها. والغرض من ذلك هو إثارة الدّهشة عند القارئ وإعادة اكتشافه لنصوص يعرفها من قبل وهي في حالة تطور ضمن سياق جديد.

أمّا المستوى الثاني من التناص فيعرفه الدّارس بقوله: "أمّا التناص الإحالي، فهو الذي نبحث فيه خارج النص الروائي" (ص 113). هذا يعني أن النص الروائي لا يستعيد - عن طريق التوظيف - نصوصاً بطريقة مباشرة ولكنه يرسل بعض الإشارات التي تجعل القارئ يقفز بذهنه إلى نصوص متداولة هي جزء من رصيده الثقافي. أي أن هذا الاستعمال لهذه النصوص هو استعمال كنائي يتطلب من القارئ إيجاد العلائق الممكنة بين النّص الروائي ومرجعياته التي يحيل إليها.

في حين يرى الدارس أن المستوى الثالث (تكسير الإيهام بالتناص) أن "السارد الكامل المعرفة [يعمد] إلى الكشف عن أوراق لعبته السردية، وذلك من خلال الإعلان المباشر عن ظروف الحكاية والتشديد على غرابتها عن النص الأصلي الروائي" (ص 113). وهذه التقنية من التقنيات الأثيرة في الرواية الجديدة وتسمى بالفرنسية Dénudation du procédé أي فضح وتعرية أسلوب السرد.

ويزعم الباحث أن اللوحة الثانية من السداسية تكشف عن تدخل سافر من قبل السارد الكامل المعرفة و"الذي يعلن بشكل مكشوف عن حكاية الشاطر حسن" (ص 113). ثم يورد المقاطع التي ورد فيها ذكر هذه الحكاية. وهو في حقيقة الأمر تناص بمعنى الكلمة، في حين أن تقنية تكسير الإيهام وفضح اللعبة السردية يتجلّى في موضوع قصة (أم الروبابيكا) حين يعلق السارد الكامل المعرفة على حكاية الشاطر حسن عندما يقول: "كأنما الأمر المعقول هو أن تكون للقصة بداية، وأن تكون لها نهاية" (ص 115). وهاتان الجملتان هما أقرب إلى نظرية الأدب والنقد منهما إلى الإبداع الروائي، وهي التقنية نفسها التي تستند عليها "الرواية الجديدة".

أمّا حكاية "جبينة والخرزة الزرقاء" والتي ورد ذكرها في اللوحة الثالثة، فقد جاءت في نهاية اللوحة "أو بتعبير آخر، جعلتها خاتمة طبيعية لها. . كأنما الحكاية تكاد تستغرق كامل اللوحة على عكس الحكاية السابقة" (ص 116).

ولاحظ الدارس أن التناص عند إميل حبيبي لم يتوقف على مستوى الإبداع ولكنه التجأ "إلى وثائقية تاريخية، إذ لا مجال لإيهامها، فالمسعودي المؤرخ حاضر لينقلنا إلى مجال يصبح فيه الواقعي ميثياً والميثي واقعياً، فالحكاية التي يحكيها المسعودي يفترض فيها أن تكون واقعية، لأنها تحكي مشاهد مؤرخ، وشاهد عصر، إلاّ أن العكس هو الصحيح" (ص 120). إن الروائي بهذه التقنية يعمل على قلب الأوضاع حيث يتداخل الواقعي مع التخييلي ويحتل كل منهما موقع الآخر. وبهذه الطريقة - أيضاً - فإن الروائي يعمل على إيجاد وحدة مشتركة بين الخوارق وجمع المتفرقات والمتناقضات.

يعود سعيد علوش مرة ثانية إلى تعريف التناص الإحالي، ويقصد به هنا

"دفع القارئ إلى البحث في النصوص الموازية للنص الروائي عن الحكايات، في تدوين رواياتها الشفوية" (ص 127).

وهو تعريف مخالف لما أورده في المرّة الأولى (ص 113) والذي عنى به البحث عن النصوص الخارج نصية، أي النصوص التي تشكل مرجعية خارجية للنص الروائي.

وهذا مما دفع بالدارس إلى البحث عن نصوص خارجية فعثر على حكاية الشاطر حسن بروايتين مختلفتين، وسيناريو بنفس العنوان مع رسومات ومسرحية. وبإعطاء الدارس مصادر هذه الحكايات المنتشرة في الشرق الأوسط والمحيط الثقافي الفلسطيني، فإنه يطمح بذلك إلى "رسم خريطة الخيال الثقافي للقارئ هذا، وهو ما جعل الروائي يتوجه بروايته وتوظيفات حكاياته بهذه الرواية إلى قارئ يستأنس بهذا الخيال" (ص 128). وهذا يعني أن الروائي يريد أن يوفّر لقارئه عنصر الألفة.

ولم يكتف الدّارس بالإشارة إلى مصادر الحكايات بغية بحث علاقات التأثير أو مدى مطابقتها للأصل، ولكنه يهدف بعمله هذا "إلى التشديد على المقابلة بين النص الشفوي المكتوب والنص الروائي المكتوب" (ص 131). ولكنه لم يحدّد الصيغة التي تتحوّل فيها الحكاية من شكلها الشفوي إلى صيغة كتابية.

وينتهي سعيد علوش من دراسته لظاهرة التناص بقوله: "إن إميل حبيبي في رواياته ليعدّ باحثاً تداولياً في ذاكرة قرّائه التي يستعيد منها كل عناصر توليداته، فهو لا يترك الرّصيد الثقافي الحكائي مجرّد متعة، بل يحوّل هذه المتعة إلى قضية فلسطينية.. إنها تقنية إسقاط الممتع على المأساوي، وتوليد للتشاؤل من التفاؤل والتشاؤم، واختزال للمضحك والمبكي إلى مأساوي" (ص 134). ولعلّ هذا هو ما قصده سعيد علوش عند وصفه لأعمال إميل حبيبي "بالعنف". إن مظاهر العنف هنا متعدّدة: عنف لغوي: اشتقاق ونحت بعض الألفاظ مثل المتشائل، عنف تخييلي: جدلية اللعب بالرّموز والنصوص والخطابات، عنف سياسي: صياغة أفكار سياسية ضمن جنس رواية الأطروحة..

ومن الناحية المنهجية، نلاحظ أن سعيد علوش لم يكن ملتزماً بالخطوات

الإجرائية للمنهج، فهو مثلاً لم يحدّد صيغة تمفصلات التناص، أي كيفية الانتقال من النص الروائي إلى النصوص الخارجية، وما هي وظيفة هذا الانتقال. وبالتالي فإنه لم يهتمّ بكيفية تمفصل هذه النصوص واندماجها في النص الروائي بقدر اهتمامه بمضامينها ومحاولة تأويلها تأويلاً ثقافياً - سياسياً وهو ما أفقد دراسته صرامتها المنهجية، إذ تسقط في بعض الأحيان إلى خطابات عاطفية ذوقية تفتقد إلى أي تبرير علمي أو منهجي.

وسعيد علوش في دراسته هذه - والتي أرادت أن تكون نصانية - قد اهتم عبر كامل دراسته أن يجلي بعض مظاهر التناص، ولكنه - في محاولة منه لإعطاء عمله مظهراً تفكيكياً - فقد عمد إلى إعطاء فصول كتاباته عناوين توحي باتباعه لهذا المنهج، فكلمات مثل المستنسخ والاستهلالات والشواهد الشعرية وقوالب الأنواع الصغرى، كلها تحيل إلى قضية واحدة هي التناص. ولكن الطريقة التي اتبعها الدارس جعلت الإشكالية الأساسية تغيب في ثنايا التفاصيل التي عوضتها ونابت عنها.

الهوامش

(1) أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص 10.

(2) M. Gontard: Violence du texte, p. 27.

(3) أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص 16.

(4) جيرار جينيت: جامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985.

(5) M. Gontard: Violence du texte, p. 26.

(6) سعيد علوش: عنف المتخيل، ص 8.

(7) م. س، ص 8.

(8) م. س.

(9) م. س، ص 5.

(10) م. س، ص 6.

(11) م. س.

(12) M. Gontard: Violence du texte, p. 37.

(13) Ibid., p. 25.

(14) أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص 16.

(15) يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي، ص 7.

(16) أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص 13 - 14.

(17) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 244.

(18) F. Hallyn: L'herméneutique in Introduction aux études littéraires, p. 315.

(19) Ibidem, p. 316.

(20) Ibid., p. 317.

(21) F. Schurwegen: La déconstruction in Introduction aux études..., p. 320.

(22) Ibid., p. 322.

(23) Susan, R. Suleiman: Le roman à thèse, p. 8.

(24) Ibid., p. 14.

(25) Susan, R. suleiman: Le roman à thèse, p. 55.

(26) Susan, R. Suleiman: Le roman à thèse, pp. 72-73.

النّصّ الشّعْبي

يعتبر كتاب عبد الحميد بورايو بن الطاهر "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" (دراسة ميدانية)(*) مدوّنة تجمع عدداً من النصوص الشعبية التي اتخذ منها الباحث ميداناً للتحليل والدراسة. وإذا كان العنوان قد حدّد موضوع الدراسة ومجال انتشار هذه النصوص وفضاء تداولها؛ فإنه لم يغفل التعرض لبعض القضايا المتعلقة بالمنهج والمصطلح، إضافة إلى بعض الممارسات الشعبية، وهذا ليس في المنطقة التي حدّدها جغرافياً كميدان للدراسة، ولكن في كل أركان الجزائر. هذا إضافة كون الباحث قد تعامل منهجياً مع مادته بنوع من الصرامة والتدقيق وذلك يعود لكون البحث هو أصل رسالة جامعية.

وفي عملنا، سنعمد إلى قراءة هذا البحث من خلال نظامه المفهومي وإطاره المرجعي قصد قياس الانزياحات التي يمكن ملاحظتها إن كان على مستوى المنهج أو على مستوى وظيفية المصطلح النقدي أثناء تعامل الباحث مع دراسته للمادة الشعبية.

حول عنوان البحث:

عنوان البحث يتكوّن من جزئين: عنوان أصلي وآخر فرعي وضعه الباحث بين قوسين ولذلك لمزيد من التوضيح. وبما أن البحث - كما سبق القول - عبارة عن أطروحة جامعية فإن الدّارس حاول أن يجعل عنوانه دقيقاً في التعبير عن غرضه.

فالقصص هو ممارسة أدبية بواسطة الكلمة سواء كان شفاهياً أو مكتوباً، وهذه الكلمة - القصص - تحليل إلى جنس أدبي معين له خصائص بنيوية

(*) عبد الحميد بورايو بن الطاهر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية). المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

محدّدة. وهو على مستوى الوظيفة عبارة عن حكي مجموعة من الأحداث والحالات التي يقوم بها شخص محدّد أو مجموعة من الأشخاص القصد منها خلق وهم عند القارئ/ المستمع ويجعله يتفاعل مع الأحداث سلباً أو إيجاباً وذلك عن طريق آليات يعرفها أصحاب الصنعة.

والقصة هي نوع أدبي يرتبط بمؤسسات اجتماعية وثقافية في فترة تاريخية معينة وتعبّر عن سمات جمالية وثقافية مشتركة سواء كان ذلك داخل نموذج حضاري واحد أو بالنسبة لنماذج حضارية متباينة. "والأنواع الأدبية، في الواقع، هي نفسها إنتاج إعادة توزيع سمات شكلية كانت موجودة جزئياً من قبل في النظام السابق، وإن كانت لها وظائف مختلفة في هذا الأخير"[1]. وهذا يعني أن الخصائص البنيوية - الشكلية تتغير حسب تغيّر الوظيفة أو حسب النموذج الثقافي المهيمن.

أما الشعبي فإن هذه الصفة تركّز على طبيعته، فالشعبي عند الأنتروبولوجيين يقابل الأدبي، أي هناك تقابل بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة Savante. هناك أيضاً تعارض بين الكتابي والشفوي، فالشعبي دائماً وفي أغلب الأحيان شفوي، وحتى ما إذا نقل إلى المجال الكتابي فإنه يبقى محافظاً على بعض الخصائص التي تميزه عن الكتابي. القصص الأدبي ينتجه كاتب معين في حين أن القصة الشعبية ليس لها كاتب محدّد وكل راوٍ يغير في هيكلها البنيوي أو في بعض وظائفها وهذا تبعاً لضرورات موقف التلفظ وطبيعة جمهور المتلقين. أمّا على مستوى البناء فإن نسق القصة الشعبية ثابت لأنه يحاول قدر الإمكان المحافظة على الذاكرة الجماعية، وعلى العكس نجد أن القصص الأدبي قد استعار في بداياته الأولى شكل الأسطورة التي تعبّر عن ذهنية خرافية؛ ثم تجاوزها إلى أشكال متعددة.

هذه هي بعض الخصائص البنيوية التي تميز القصص الأدبي عن القصص الشعبي، فأمّا الآليات السردية التي تؤسس كلاً منهما هي آلية السردية التي يعرفها أ. ج - غريماس "بأنها عبارة عن تحوّل أو مجموعة من التحوّلات التي تكون نتيجتها مجموعة من الوصلات Jonctions، سواء أكانت اتصال Conjonction أو

انفصال disjonction للذّات مع الموضوع"[2]. وهذا يعني انتقال الحكي من حال إلى حال، كأن تكون الذّات ممتلكة لموضوع فتفتقده أو العكس.

ولكي يعطي الباحث لعمله دقة أكثر فقد حدّد الفضاء الذي تنتج فيه هذه القصص وكذا صيغ تلقيه. فهو لم يبحث في طبيعة أو وظيفة القصص الشعبي بصفة عامة، أو في العالم العربي أو حتى في القطر الجزائري؛ ولكنه حصره في منطقة محدّدة، هي منطقة بسكرة التي تتميز "بموقعها الذي يربط بين الجنوب الشرقي الصحراوي، والشمال الشرقي التلي للقطر الجزائري. كما أنها تمثل المدخل الطبيعي لبلاد المغرب الأوسط من بلاد المشرق والغرب الأدنى"[3].

وقد عرفت منطقة بسكرة اللغة العربية والدين الإسلامي منذ الفتوحات الإسلامية الأولى التي تمت على يد عقبة بن نافع. وقد "استقر عدد من بطون بني هلال وبني سليم في منطقة بسكرة... وهكذا تمّ تعمير المنطقة من طرف قبائل وبطون عربية نزحت من الجزيرة العربية، واستقرت بمصر لفترة، ثم هجراتها إلى الشمال الإفريقي... وقد قامت هذه القبائل والبطون بتعريب المنطقة تعريباً كاملاً" (ص 12).

هذا الوضع الثقافي واللغوي أدّى إلى وجود شكل قصصي امتازت به المنطقة هو "المغازي" و"هي شكل قصصي ينشده الرواة المحترفون في الأسواق والتجمعات العامة بمصاحبة عزف الآلات الموسيقية التقليدية... وهو يتناول الفتوحات الإسلامية ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين" (ص 70). وهو أهمّ أثر من آثار الفتح الإسلامي الذي لم يكن فتحاً دينياً وروحياً بل كان فتحاً لغوياً وحضارياً استمرّ حتى بعد توقف الحروب والمعارك.

والمغازي لم تكن تمجيداً للبطولات الإسلامية فقط أو إعطائها بعداً أسطورياً سحرياً ولكنها كانت تهدف إلى محاولة تثبيت تاريخ المسلمين. لهذا فإن رواة المغازي يقدمون "مادتهم بوصفها" تواريخ "- على حدّ تعبير المجتمع الشعبي - وتظهر النزعة التاريخية واضحة في هذه المادة فيحاولون أن يلبسوها ثوب الحقيقة" (ص 85). وهكذا تقترب المغازي من الملاحم القديمة التي تحاول أن تثبت تواريخ الأمم والحضارات بواسطة الحكي.

ونظراً للطابع الشفوي الذي يميز الأدب الشعبي فإن هذا يجعله عرضة للتغيّر، أي التشكيل وإعادة التشكيل حسب ضرورات المتلقين وشروط الإلقاء. فقد ضبط الباحث الصورة الأخيرة للمغازي. "وقد خضعت الروايات المدونة وهي تتخذ صورتها الجديدة في المرحلة الأخيرة إلى نوعين من عمليات التشكيل، تمثلت العملية الأولى في صياغتها شعرياً في اللهجة المحلية من قبل الرواة المبدعين، كما تتمثل العملية الثانية في التعديل في بنائها من خلال الاحتفاظ ببعض عناصرها المكوّنة، وإسقاط بعضها، وإعادة ترتيب بعضها الآخر وإضافة أخرى جديدة" (ص 85). وهذا يعني أن الباحث قد اطلع على أغلب الروايات الشعرية، ثم الروايات المدوّنة، فاستطاع بذلك أن يرصد الثوابت والمتغيرات.

وكان الباحث قد حدّد المكان الذي يتخذ منه ميداناً للجمع والتنقيب، إضافة إلى ذلك فقد حدّد أيضاً الفضاء الذي يتم فيه إلقاء القصص وهو السوق "باعتباره مؤسسة اجتماعية [ويلعب] دوراً بارزاً في حياة الجماعة الشعبية. فهو يمثل ملتقى لسكان القرية، والمراكز السكانية القريبة والبوادي المجاورة، والتجار والحرفيين، من المنطقة والمناطق الأخرى، لقضاء مصالحهم الاقتصادية... وهو يمثل ظاهرة ثقافية بمقدار ما يمثل ظاهرة اقتصادية" (ص 18). إذاً ففضاء القص الشعبي فضاء مفتوح ومتعدّد المكوّنات وهذا له دلالة على مستوى البناء والتشكيل، حيث تصبح بنية القص منفتحة على المتغيرات وقابل للخلخلة وإزاحة بعض العناصر وهذا وفق شروط التلفظ وملابسات الإلقاء.

نلاحظ أن العنوان الأصلي لم يعط أية فكرة عن المنهج المتبع. فيمكن أن يكون "القصص في منطقة بسكرة" عبارة عن أنطولوجية، أو مقاربة تاريخية أو دراسة مضمونية أو شكلية؛ وبالتالي فإن أي منهج يصلح لمقاربة هذه الممارسة الشعبية المتداولة في نطاق مساحة جغرافية محدّدة. أمّا العنوان الفرعي (دراسة ميدانية) فهو يعني أن الباحث قد انتقل إلى المكان المعين ليقوم بدراسة هذا القصص. والدراسة الميدانية غالباً ما تكون وصفية أو اجتماعية أو أنتروبولوجية. فهل التزم الباحث بهذا العنوان الفرعي؟

عن طريقة التحليل:

إن العنوان يوحي بأن الدراسة التي قام بها الباحث تعتمد على المنهج الأنتروبولوجي أو الاجتماعي، وهو ما حاول الباحث أن ينجزه على الرغم من تعامله في الكثير من الأحيان مع المنهج البنيوي. وقد أوضح الخطة التي اتبعها في بحثه:

"أولاً: على الدراسة الميدانية للقصص المتداول شفاهاً بين الناس في المنطقة.

ثانياً: على تصنيف المادة القصصية المجموعة من ميدان الدراسة.

ثالثاً: على تحليل نماذج من النصوص" (ص 5).

ويتضح أن المنهج المتبع من قبل الباحث قد تمّ على ثلاثة مراحل هي عملية الجمع للمادة القصصية، ثم تصنيفها حسب أجناسها مع التركيز على الثوابت والمتغيرات وأخيراً قام بتحليل ثلاثة نماذج من القصص الشعبي؛ هي: غزوة الخندق، ولد المحقورة وأخيراً الإخوة الثلاثة. أمّا المنهج الذي اتبعه هو المنهج البنيوي حيث يقول: "قام الدارس بتحليل نماذج من النصوص... مستعيناً في ذلك بالمنهج البنيوي... ليكون أداته في التحليل إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقاً عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة" (ص 6). وقول الباحث "مستعيناً" يعني أنه لم يعتمد المنهج البنيوي وحده ولكن زاوجه مع المنهج الأنتروبولوجي وخاصة كما طبقه ليفي ستروس. ويتجلى ذلك من خلال تركيز الباحث - أثناء - تحليله للنصوص على علاقات القرابة وربطها بعلاقات السرد. وقد أشار إلى ذلك عند إعداده للإطار النظري لبحثه، حيث "يلعب النسق القرابي داخل البناء الاجتماعي الدّور الأوّل الأساسي على جميع المستويات الاقتصادية والسياسية والثقافية" (ص 15). ثم يعمد إلى إسقاط العلاقات الخلافية/ اللغوية على علاقات القرابة وتحديداً نظام المبادلة في الزّواج والتي يشبهها بالعلاقات الخلافية اللغوية كما تجلت في الدراسات الفونولوجية عند تروبسكوي. إذ "يعدّ نظام المبادلة في الزّواج هو القاعدة المفضلة في

العلاقات القرابية حيث تتمّ المبادلة بين العائلات، فيتمّ انتقال بنات عائلة إلى عائلة أخرى مقابل أن تنتقل بنات العائلة الثانية إلى العائلة الأولى. وقد تكون الأسرة النووية ممتدّة، تقوم على تعدّد الزوجات" (ص 16). وهذه الفكرة هي نفسها التي طرحها ليفي ستروس في كتاباته حول المجتمعات البدائية.

وهكذا نلحظ أن عبد الحميد بورايو يزاوج بين منهج أ. ج. غريماس ومنهج كلود ليفي ستروس. وعلى الرغم من اتفاقهما في المبادئ العامة إلاّ أن لكل منهج خصوصياته الدقيقة ومجالات تطبيقه الخاصة به.

فإذا كان الباحث قد جارى ليفي ستروس في توضيح نسق القرابة من خلال القصص الشعبي الذي اتخذ منه متناً للبحث والمعاينة؛ فإنه قد أخذ أيضاً عن غريماس طريقته الشكلية في دراسة هذا المتن. وقد ركّز على خاصية بنيوية مهمة - في هذا الميدان بالذات - هي دراسة الثوابت الشكلية ومعاينة كيفية انحلال أنساقها ثم عودة تشكلها. حيث حاول الباحث "أن يعتمد على العناصر الثابتة في أشكالها القصصية، فيراعي الخصائص الشكلية التي يمكن أن تميّز نمطاً قصصياً على نمط آخر... ورصد مسار تطوّره مما يسمح بالتمييز بين مختلف الأنماط ودراسة النصوص دراسة خارجية تمهيداً لدراستها من الدّاخل وبيان بنيتها التركيبية" (ص 67).

وهذه الدراسة تمكن الباحث من التعرف على طبيعة القصص الشعبي ووظيفته، أي على بنيته التركيبية ودلالة ذلك على المجتمع أو منتج هذه القصص. ذلك أن القصص الشعبي يمثل "أحد أشكال التعبير الشعبي الأكثر بروزاً في ثقافة المجتمع الشعبي في منطقة بسكرة" (ص 67). وبروز هذا الشكل التعبيري في هذه المنطقة له دلالة على وظيفة كبيرة يقوم بها، حيث يشكل جزءاً "من البناء الثقافي، يعكس الوجود الاجتماعي، نجده يتضمن صوراً من الواقع الاجتماعي بقيمه وعلاقاته" (ص 53). باعتبار أن البنية التركيبية تعبّر عن البنية الذّهنية الثاوية في اللاوعي الجمعي، "والتي شبهها أحد الباحثين بالمقدرة الكامنة في عقل الفرد" (ص 54). وهو في هذه الفكرة يحيل إلى غريماس. من هنا يتضح بشكل جلي مزج الباحث بين ليفي ستروس (علاقات القرابة) وغريماس

(المقدرة الكامنة).

ولم يتنكر عبد الحميد بورايو للبحوث الجامعية التي تمت في هذا المجال - أي في مجال البحث الشعبي والفولكلوري - سواء القديمة منها أو الحديثة، سواء التي قام بها الأجانب أو الباحثون الجزائريون؛ أو الأعمال التي قام بها بعض البحاثة في مجال جمع المادة القصصية وتبويبها" (ص 31 - 32).

وفي الجانب التطبيقي، أعلن عبد الحميد بورايو أنه يهدف إلى الكشف عن الهيكل البنائي للقصص التي يتناولها بالبحث، ويؤكد ذلك بقوله: "سيكون هدفنا الكشف عن الهيكل البنائي للقصص، وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص موضوع الدراسة... وسيكون سبيلنا إلى ذلك اتباع منهج تحليلي وتركيبي في نفس الوقت، فنردّ القصة إلى وحداتها الأساسية التي تتألف منها" (ص 137). يمكن أن نستنتج من خلال هذا المقطع مشروع الباحث، إذ إنه ينوي توظيف المنهج البنيوي (الهيكل البنائي)، وهذا ما يمكنه من القيام بعملية تفكيك ثم إعادة تركيب لآليات القص الشعبي وهذا للقبض على الثوابت والمتغيرات التي يمكن معاينتها على مستوى القصة الواحدة عبر رواياتها المختلفة.

إن الدراسة البنيوية/الشكلية إذا توقفت عند رصد البناء المظهري فهي تبدو عاجزة عن إدراك العلاقات بين عناصر البنية إذا لم تبحث وظيفة هذه العلاقات. هذا ما جعل الباحث، يضع دراسته تنظيم الوظائف كمشروع في بحثه، ونقول "مشروع" لأنه طرح الفكرة نظرياً لكنه لم يستثمرها تطبيقياً، يقول: "وتنتظم الوظائف في متتاليات، وهي وحدات أكبر تجمع بين عدد من الوحدات الوظيفية في سياق واحد (علاقة زمنية)، تقوم فيما بينها علاقة منطقية، فتكون الثانية نتيجة للأولى" (ص 138). إن تطبيق هذه الفكرة نظرياً على القص الشعبي يؤدي إلى تأسيس "منطق للحكاية" كما مارس ذلك باقتدار وصرامة كلود بريمون[4] الذي درس بدقة العلاقات المنطقية بين الوحدات السردية، ولكن بحثه، رغم قيمته العلمية - المنطقية إلاّ أنه يبقى بالغ التجريد.

ونلاحظ أن الباحث، الذي لم يعرّف المتتالية السردية باعتبارها مجموعة من

العلاقات المنطقية، وباعتبارها من الناحية المنطقية مجموعة من التحوّلات، بل نزّلها منزلة اللغة عندما تكلّم عن علاقات الحضور وعلاقات الغياب، وهي الميدان الأثير لعلماء اللسانيات، وبما أن هذين المصطلحين ينزعان إلى دراسة العلاقات اللغوية دراسة ميتافيزيقية. فقد استبدلا بمصطلحي العلاقات الاستتباعية Syntagmatique والعلاقات الاستبدالية paradigmatique. يقول: "وسنتبع في رصدنا لعلاقات وحدات القصة طريقين، تتمثل أولاهما في دراسة الوحدات الوظيفية، حسب حضورها في السياق، وتطوّر بنائها الوظيفي من البداية إلى النهاية ومن الماقبل إلى المابعد، أي بمراعاة مستواها التركيبي. . . . ويتمثل الطريق الثاني في بيان العلاقات التي تختفي وراء السياق (العلاقات الغائبة عن السياق)، أي الكشف عما يربط بين عناصر القصة من علاقات استبدالية، أي مراعاة مستواها الدلالي" (ص 138). وهذا يعني الانتقال من المستوى البنيوي/ الشكلي، إلى المستوى الاستكشافي/ الدلالي. وقد حدّد تزفيتان تودوروف بدقة الفروق بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب[5]. وبين وظيفة كل نوع من هذه العلاقات.

إن اهتمام الباحث بعلاقات الغياب جعله يركز على الوظائف التي يقوم بها القص الشعبي وهذا الهدف كان مرسوماً في مشروعه منذ البداية عندما تكلم عن الدراسة الميدانية، وأشار إلى ذلك في مواضع عديدة من بحثه. ويؤكّد على ذلك بقوله: "سنعمل على استخراج الوحدات الوظيفية التي تقوم بدور ديناميكي في نسيج القصة. . . ثم ننتقل إلى الجانب الثاني من الدراسة، وهو تتبع العلاقات الغائبة عن الناصّ" (ص 139). وهنا يميّز بين مفهومين: مفهوم الشخصية ومفهوم الدّور، "ويكمن الفرق بينهما في كون الشخصية هي الصور المحققة للدّور في القصة، والشخصية قد تقوم بتحقيق أكثر من دور، كما أن الدّور قد لا يتحقق في شكل شخصية ويظل دوراً ضمنياً داخل النص، ويمكن، أن نقول إن الشخوص هي وحدات الخطاب، بينما الأدوار هي وحدات الرواية القصصية باعتبارها بنية كامنة" (ص 140).

أما أ. ج. غريماس فإنه يعرّف الدّور Rôle بقوله: "يمكن تعريف الدّور بأنه

يتمظهر على مستوى الخطاب باعتباره تأهيلاً، وكصفة للعامل، ومن جهة أخرى فإن هذا التأهيل، من وجهة نظر الدلالة، ليس إلاّ تسمية تنسحب على حقل من الدلالات"[6]. وهذا يعني أن "الدّور" مكوّن من مكوّنات الخطاب الشعبي ويتمفصل داخل المستوى التركيبي.

أما فيما يتعلق بمفهوم الشخصية فإن غريماس يعطي مفهومين هما Acteur و.Actant أما مفهوم actant فإنه يقترب من مفهوم الشخصية[7] كما وظفه النقد التقليدي الغربي وتبعه في ذلك النقد العربي الحديث. أمّا مفهوم acteur فإنه "نقطة التقاء وصلة بين البنيات السردية والبنيات الخطابية، بين التركيبة النحوية والتركيبة الدلالية"[8]. وهذا يعني أن مفهوم actant يتعلق بالمستوى السيميائي (الرّمزي) بينما acteur يتعلق بالمستوى الخطابي. ويقرب غريماس بين مفهوم الدّور ومفهوم الشخصية، ولكنه في نفس الوقت يحدّد الفروق بينهما، إذ يقول: "إن الدور ماهية رمزية ذو حيوية، ولكنه مجهول واجتماعي؛ لكن العامل acteur هو فرد مكمّل ويؤمن دوراً أو مجموعة من الأدوار"[9].

ويرى جوزيف كورتاس أن هذا التعريف ناقص لأنه لم يأخذ بعين الاعتبار إلاّ مظهراً واحد من مظهري الخطاب وخاصة في جانبها المتعلق بالعامل. "وهذا التعريف للعامل Acteur هو بطبيعة الحال ناقص لأنه لا يهتم به إلاّ من حيث كونه استثمار دلالي. ولا يجب أن ننسى في هذا السياق أنه لا يقتصر على التركيبة الخطابية وحدها؛ ولكنه باندماجه في الحكاية فإنه يقوم بدور في النظام التركيبي"[10]. من هنا يتضح أن مفهوم العامل يقوم بوظيفة مزدوجة، فهو يقوم بدور أو مجموعة من الأدوار التي تمثلها الحكاية، كما أنه يقوم بدور رمزي/ بنيوي على مستوى الخطاب، في حين يقتصر دور الشخصية على الأدوار أي القيام بأحداث. والسبب الذي جعل المشتغلين في هذا المجال - السيميائي/ البنيوي - يهربون من مفهوم الشخصية، هو محاولتهم التميّز عن النقد السياقي وممارسة القطيعة مع مفاهيمه وتطبيقاته العتيقة، ثم إن مفهوم "الشخصية" يحتوي على حمولة اجتماعية ونفسية زادتها التطبيقات المبسترة ثقلاً حتى تحولت إلى مجموعة من الخصائص المحدّدة قبلياً.

إن عرض المفاهيم والصيغ الإجرائية في المجال التطبيقي، مكن الباحث من تحديد مستويات التحليل والتشديد على تمفصلاتها. وقد اختار الدراسة المقطعية Séquentielle، ولكنه تعامل مع كل مقطوعة باعتبارها منفصلة عن غيرها من المقطوعات. ولم يبيّن صيغ الانتقال من مقطوعة إلى أخرى أو كيفية اشتغال هذه الآلية ولا حتى وظيفتها. وفي سكوته هذا اعتراف ضمني أن القارئ (والمختص في الحكاية الشعبية بالذّات) يعرف هذه القضايا. وفيما يخصّ طريقة تقسيمه للوحدات السياقية الكبرى للقص الشعبي (المقطوعات) فإن الباحث يعرضها بصيغة واضحة: "وسنقوم عند التحليل بإرجاع النص إلى أقسامه السياقية الكبرى، وهي: الاستهلال، والبداية، والمتن، والنهاية، والخاتمة. وقد ميّزنا بين الاستهْلال، والبداية من ناحية وبين النهاية والخاتمة من ناحية أخرى، لأننا أمام رواية شعبية، تلتزم في معظم الأحيان، باستهلال وخاتمة، تخرج على نطاق قرينة القصة ببدايتها ووسطها ونهايتها" (ص 139).

وقضية الاستهلال والخاتمة كانت موضوع دراسة مستفيضة عند دارسي الأدب الشعبي، ويسمّونها الإطار، وهي عبارة عن صيغة تواتر عبر مجموعة سردية محدّدة مثل كليلة ودمنة زعموا أن أو في ألف ليلة وليلة مثل بلغني أيها الملك السعيد، أو في القصص الشعبي مثل يحكى أنه في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، أو في المقامات مثل حدثنا عيسى بن هشام قال. وهذا الإطار يفتح "أفق انتظار" كما يقول روبرت ياوس، أي أنه يهيّئ القارئ أو السامع إلى تقبل الحكاية والتعامل معها باعتبارها تخييل.

تناول عبد الحميد بورايو بالدراسة قصة "غزوة الخندق" وقد بدأ بدراسة الاستهلال باعتباره يمثل إطار القصة، وهو استهلال ليست له علاقة عضوية أو بنيوية مع متن القصة. "يستهلّ الرّاوي روايته بقطعة شعرية حكيمة، يشيد فيها بمجموعة من القيم الإيجابية، في مقابل مجموعة من القيم السلبية، فيمتدح قيمة العفة، والتبصّر بالأمور، وعواقبها، والخلق الجميل، والأنفة والعدل، ويذمّ التعريض، والإساءة إليه، والنية السيئة، والظلم. ويقابل السلبي منها، والإيجابي... وينتقل في قطعة شعرية ثانية إلى مدح الرسول ﷺ، ويتغنى فيها

بمناقبه، ويذكر برسالته التي جاء بها للناس... ويستخدم الراوي في القطعتين الوحدات اللغوية الإيحائية، التي تترك المتلقين أن يستنتجوا المعنى، أي أن اللغة تؤدي دوراً رمزياً، وليس إشارياً" (ص 141).

نلاحظ أن الاستهلال في قصة "غزوة الخندق" يتكون من وحدتين: الوحدة الأولى تكلمت عن الأخلاق الحميدة بصفة عامة، والمتأصلة في الإنسان ودعوة إلى التحلي بالأخلاق الحسنة. أمّا الوحدة الثانية فإنها تتحدث عن مناقب الرسول محمد ﷺ، وهذه الوحدة تدعّم الوحدة الأولى، وتؤكد على الحديث الشريف "جئت لأتمّم مكارم الأخلاق" أي تأصيلها وتأكيدها، لأنها الفطرة السليمة التي فطر عليها الله عباده الصالحين.

وهذا الاستهلال يتفق مع موضوع القصة "غزوة الخندق" لأنها تتعلق بالتاريخ الإسلامي ولهذا فإنها ركزت على الأخلاق الحميدة ثم انتقلت إلى مدح الرسول ﷺ. أمّا استهلال حكاية "ولد المحقورة" ونظراً لموضوعها الخرافي الذي تضرب جذوره في الفكر الأسطوري والذهنية الخرافية، فإن استهلال هذه الحكاية جاء على نسق الحكايات الشعبية "يستهلّ الرّاوي روايته بإحالة زمن وقوع أحداث الحكاية إلى الزمن الغابر: في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان" (ص 200).

وهذا النوع من الاستهلالات كثير وشائع في القصص الشعبي وهذه الصّيغة تقذف بالمستمع/المتلقي إلى العصور السحيقة، وتشعره بأن ما يسمعه وما يروى له هو مجرّد خرافة، وهذا يعني أن هذه الصيغة تعمل على تقوية عنصر "التخريف" وتأكيده للمستمع.

أمّا القصة الثالثة، التي تناولها عبد الحميد بورايو بالدراسة والتي صنفها ضمن الحكاية الشعبية والتي تحمل عنوان "الإخوة الثلاثة" والتي تروي قصة أخوين أحدهما له ثلاثة أبناء والآخر ثلاث بنات اتفقا على أن يزوّجوهم ببعضهم. "لم يستهل الرّاوي روايته، إنما رواها مجرّدة من عبارات الاستهلال" (ص 226). هذه الحكاية لم تبدأ باستهلال ولكنها دخلت مباشرة في سرد الأحداث، أي كما يقال in medias res.

بعد أن تعرّض الباحث إلى الاستهلال، لكي يحدّد إطار القص الشعبي بنيوياً، قد تعرّض إلى الخاتمة باعتبارها العنصر المكمّل للإطار البنيوي، وهو ما يشكل في ألف ليلة وليلة ما يسمّى بالقصة الإطار: وإذا كان الإطار هنا مجرّد صيغ لغوية تشعرنا ببداية القص وتضعنا على عتبته أو تشعرنا بانتهاء القص والتي تشبه في القصيدة القفل.

إن خاتمة قصة "غزوة الخندق" تنتهي بالصلاة والسلام على الرسول ﷺ كما كانت قد مدحت خصاله في الاستهلال، وهو شيء طبيعي بالنسبة للموضوع الذي تناولته وبالتالي فإن هذه الخاتمة تريد أن تغلق النّص وتجعل النصيحة والموعظة هي المهيمنة على أحداث القصة وليس مجرّد قصة أسطورية أو خرافية، حيث "يختم الرّاوي روايته للقصة بطلب الغفران لجميع الحضار مشيداً بالإنسان المؤمن، ومترحماً على ناظم القصة ومصلياً على الرسول ﷺ" (ص 181).

أمّا قصة "ولد المحقورة" التي تنتمي إلى صنف القصة الحكاية الخرافية، فإن الرّاوي يختم قصته بقوله: "هذا ما سمعنا... هذا ما قلنا" (ص 218). وهذا لكي يتنصّل من مسؤولية ما حدث أو ما روى وذلك ليكون في مأمن من أي بطش محتمل من "الحاكم".

وخاتمة الحكاية الشعبية "الإخوة الثلاثة"، مثلها مثل حكاية "ولد المحقورة" تنتهي بنفس الصيغة "هذا ما سمعنا... هذا ما قلنا" (ص 251). وبالتالي فإن الرّاوي يلقي التبعة على الرّاوي الأوّل، أي العهدة على القائل الأوّل.

أمّا عن كيفية دراسة متن القصص، فإنه اعتمد التقطيع المقطعي، حيث قسم كل قصة إلى عدد من المقطوعات، ولكنه، كما أشرنا لم يحدّد المفاصل، أو كيفية الانتقال من مقطوعة إلى أخرى. إضافة إلى أنه لم يقدم نصوص هذه القصص حتى نستطيع أن نتأكد من ذلك. وقد قام بدراسة نسقية، أي أنه قدّم الوحدات الوظيفية في شكلها التسلسلي وهي طريقة عقيمة كما يرى غريماس الذي يقول: "إن قراءة أي نصّ أدبي باختزاله في البعد السردي السطحي تبدو

مفقرة إلى أبعد حدّ»[11]. لأنها تجانب بحث منطق التتابع أو الترابط بين الوحدات الوظيفية للحكاية.

وعن تمفصلات التقطيع فإن ج. كورتاس يعتقد أن أفضل طريقة لتحليل القصة هي «تقطيعها إلى وحدات مختلفة ومتسلسلة وفق تلاحم سردي وخطابي مخصوص»[12]. ولكي يتمّ تحليل عالم دلالة معين فإن غريماس يقترح «تقسيم طبيعة الإسناد وتقديم مقولة تصنيفية جديدة التي تحقق التعارض «الستاتيكية» مقابل «الديناميكية» (السكونية/الحركية)... والتي تستطيع أن تقدم معلومات حول الحالات أو حول الأعمال»[13]. أي أن مفصلة الأحداث بطريقة مخصوصة، بعيداً عن المظهر السردي الخطابي الذي تقدمه القصة، يعطيها نوعاً من الحركية عكس ما تقدمه الأحداث في طابعها النسقي - التتابعي. أمّا عبد الحميد بورايو فقد حافظ على نسق الحكايات كما سمعها وسجلها، وقد حلّلها وفق تسلسلها السردي.

ومن خلال معاينتنا لدراسة عبد الحميد بورايو، لن نتتبع دراسته قصة قصة ولكننا نجمع العناصر المتشابهة، كما فعلنا مع الاستهلال والخاتمة وهذا تلافياً للتكرار ومحاولة لإعطائها شكلا جديداً.

قسم الباحث متن القصة التي تناولها بالتحليل إلى بداية ومتن (مجموعة من المقطوعات) ونهاية. هذا التقسيم الذي قام به الباحث ينطبق على القصص الأدبي كما مارسه جي دو موباسان وكما بلوره محمود تيمور في الأدب العربي في بداية قرننا هذا. في حين أن الذين حلّلوا القصص الشعبي فقد قسّموه إلى واحدة وثلاثين وظيفة كما رأى ذلك فلاديمير بروب[14] وقد فصّل بذلك البرنامج السردي للقصص الشعبي مشيراً إلى أن نسق هذه الوظائف يمكن أن تحدث عليه خلخلة كما يمكن أن نلاحظ تنويعات على بنية البرنامج.

وقد أشار أ - ج غريماس إلى أن بروب الذي عرّف «الحكاية بأنها توالي واحدة وثلاثين وظيفة يفترض مسبقاً تعريف مفهوم «الوظيفة»[15] وهذا ما لم يفعله بروب، رغم محاولته شكلنة formalisation هذه الوظائف (الوحدات) وإعطائها بنية مقننة .cononique وهكذا اكتسب عمل بروب - في نظر السيميائيين

المحدثين - طابعاً إجرائياً.

ولتبسيط المخطط الذي اقترحه بروب، عمد السيميائيون الجدد إلى الاهتمام بالمقطع الافتتاحي séquence initiale والمقطع الختامي séquence finale مع دراسة مجموع التحوّلات التي تتمّ في هذا الإطار. ويتمّ البرنامج السردي من خلال ثلاث مراحل: حالة الفقدان (اليتم، الفقر، الحبّ، السلطة) إلى حالة القضاء على الفقدان (المهام المنجزة للتغلب على الصعاب: ظهور الشخوص المعاضدة والشخوص المعيقة) ثم الإجازة (الحصول على المال، أو السلطة أو العودة إلى الأهل، أو الزّواج من الملكة. . .).

وفيما يخص القصص الشعبي، فإن عبد الحميد بورايو قد حاول استثمار هذه العناصر النظرية في بحثه وتطبيقها على النصوص التي تناولها بالدرس والتحليل. وفي تحليله للمقطوعة الأولى من قصة "غزوة الخندق" يقسّم هذه المقطوعة إلى خمسة أفعال actions. والمقطوعة حسب تحليله هي بنية مغلقة على نفسها ومكتفية بذاتها، ولا يربطها بما يلحقها من المقطوعات إلاّ انتقال الأشخاص أو الموضوعات، وقد لخّص الباحث هذه المقطوعة بطريقة تجريدية جداً، حيث يقول: "ويستردّ بذلك الأعرابي ماله (خروج، وساطة من أجل إزالة الشرّ، تلقي مساعدة، مواجهة، انتصار، استعلامات معلومات، نقض التعاقد (أ)، تنفيذ التعاقد (ب)، تنفيذ التعاقد (جـ)، إزالة الشرّ، تعاقد (د)، عودة)" (ص 142). هذه التقسيمات التي صاغت بطريقة شكلية هذا البرنامج السردي تبدو مفيدة من الناحية الإجرائية، لكنها لا تقدم تحليلاً مبنياً على تحليل العلاقات بين الهيئات instances التي ساهمت في إنجاز البرنامج السردي. فالخروج يمثل حالة الفقدان manque، والوساطة médiation وهذه الهيئة تساعد البطل على تخطّي العوائق وتقدم المساعدة للبطل، ثم تأتي مرحلة المواجهة التي يظهر فيها البطل المضاد anti-héros (كأن يكون الغول، أو حيوان مفترس، أو عائق طبيعي. نهر أو جبل أو غابة كثيفة، أو ظلام دامس)، ثم تأتي مرحلة إزالة المعيقات والبحث عن استعلامات ثم الحصول على معلومات تتعلق سواء بموضوع القيمة Objet de valeur، ثم مجموعة من التعاقدات المتمثلة في تبادل الموضوعات وتداولها بين

البطل والمساعدين، وهكذا يتم القضاء على الشر (قهر الغول، الحصول على التفاحة الذّهبية...) وتكون المقطوعة الأخيرة هي عودة البطل من هنا نلاحظ أن القصة الشعبية تسير في خط تسلسلي تصاعدي.

ويلخص الباحث كيفية اشتغال هذه المقطوعة التي "تمرّ بثلاث مراحل: فتبدأ بحالة توازن، وتنتقل إلى حالة اختلال توازن، وتنتهي بحالة توازن جديدة، أي أنها تقوم على استقرار فاضطراب فاستقرار" (ص 144). أي أن نهاية المقطوعة تنتهي بالالتحام مع بدايتها. وهذا ما جعلنا نقول إن المقطوعة بنية منغلقة على نفسها ومكتفية بذاتها.

أمّا المقطوعة الأولى من الحكاية الثانية "ولد المحقورة" فإن الباحث يعمد إلى تلخيصها بقوله: "خرج الملك يتجوّل في الغابة، فاعترض طريقه عفريت، وأخذ منه عهداً بأن لا يذكر للحكماء الذين يقتفون أثره بأنه قدْ رآه، ثم اختفى في مغارة" (ص 201). ثم يقسم الباحث هذه المقطوعة إلى ثلاث وحدات أو وظائف وكلها عبارة عن تعاقدات ونقض لها. ويقوم بعدها بتلخيص هذه المقطوعة بطريقة تركيبية، إذ "تتألف المقطوعة من ثلاثة تعاقدات حيث تعهد الملك في البداية للعفريت أن لا يدلّ عليه، لكنه نقض هذا التعاقد عن طريق إقامة تعاقد ثان مع الحكماء" (ص 202). ويمكن أن نؤول ذلك بنيوياً فنقول إن تكوين النسق الأوّل يتمّ تفكيكه لصياغة نسق جديد، أي تبديل علاقات بعلاقات أخرى يكون البطل فيها هو الفاعل الأساسي. وهذا ما عبّر عنه جوزيف كورتاس بقوله: "إن كل برنامج سردي يتحقق من طرف بطل يؤدي، في هذه الحالة إلى برنامج مقلوب (أو برنامج مضاد) الذي يكون محرّكه الخصم"[16].

كنا قد تعرّضنا إلى أطراف التعاقدين ولاحظنا أن الملك يمكن اعتباره "ثابتة" في كلتا الحالتين، فإن الباحث قد حدّد برنامج تحليله لدراسة الثابت وذلك لكونه موجود في العقدين: العقد الذي أبرمه مع العفريت، ثم نقضه من جانب أحادي، ثم العقد الذي أبرمه مع الحكماء. يقول الباحث: "وإذا كنا قد عالجنا القصة حتى الآن باعتبارها مجموعة من التعاقدات كل تعاقد يكون بين طرفين أحدهما ثابت هو والملك بطل الحكاية، والآخر متغيّر، فإن هذه المعالجة

وإن أبرزت أهمية الطرفين المتعاقدين على السواء، تظل ناقصة إذا لم نرصد القصة مركزين على شخصية الملك" (ص 205).

إن التركيز على شخصية الملك واعتباره بطلاً - ولو لفترة قصيرة تقتضيها ضرورات البحث - فإن هذا يعدّ انزلاقاً من الناحية المنهجية، لأنه أعطاه الصدارة على البطل الحقيقي والذي ما زال لحدّ الآن مقنعاً، وهو "ولد المحقورة". وهذا التهميش "لولد المحقورة" من هذه الزاوية له دلالة معرفية، لأنه سيظهر في الوقت المناسب.

هذه الفكرة، تقودنا إلى ما أورده الباحث حول "ولد المحقورة" الذي لم تظهر عليه أية علامة مميزة تؤهّله للقيام بدور البطولة حيث كان الملك "متحيزاً في معاملته لزوجته وأولاده الثلاثة، بحيث كان يعامل الزوجة الأولى وولديها معاملة حسنة، فيهتمّ بهم ويوفر لهم كل ما يحتاجون، ويرعاهم كل الرّعاية، بينما كان يهمل زوجته الثانية، ولا يرعى ابنها، ولا يهتمّ بتربيته" (ص 206)، وبالتالي فإن ما يفرق ولدا المحقورة عن أخويه هو الصفات التأهيلية (القيم الخلافية).

أما المقطوعة الثانية لقصة "غزوة الخندق" فقد لاحظ الباحث أنها "تتكون كسابقتها من ثلاث تعاقدات" (ص 156). وتتكلم عن الصراع بين عمرو والرسول ﷺ و"نتيجة المعركة أدّت إلى قلب ع 1 من مظهره السالب إلى مظهره الموجب وع 2 من مظهره الموجب إلى مظهره السالب، ويوازي التحوّل الوظيفي للمقطوعة تحوّل في بنية الشخوص والأدوار" (ص 160). أي حدوث تقلب في الأدوار وهذا يعود إلى المؤهلات المتوفرة لدى كل واحد من الطرفين، وتسلحه بقيم مختلفة عن قيم الآخر فعمرو يحمل القيم السالبة ويوظفها لخدمة البشر والرسول ﷺ يحمل القيم الموجبة التي يسخّرها لخدمة الخير "فتقف القوة المادية التي يتلقاها عمرو عن طريق الإبر كقوة تساعده على تحقيق إرادته، بينما تقف القوة المعنوية التي يحصل عليها الرسول ﷺ عن طريق الصلاة، في وجه هذه الإرادة، وهذا ما يعني "القدرة" ونصل في النهاية إلى أن هذه المقطوعة تتمتع بدورها باستقلال ذاتي، وتتوفر على شروط القصة المتكاملة" (ص 163).

المقطوعة الثانية من حكاية "ولد المحقورة" يلخصها الباحث بالطريقة التالية:

1 - "كان للملك زوجتان، إحداهما تلقى عناية كبيرة منه، هي وولداها، بينما تلقى الثانية إهمالاً هي، وولدها... فقرر الولد أن يلتحق بأخويه".

2 - "التحق الولد الثالث بأخويه الشقيقين، فوجدهما عند أخوالهما الذين أمروا ابني أختهم بأن لا يذهبا... بينما واصل "ولد المحقورة" طريقه".

3 - "يجد "ولد المحقورة" في طريقه الغولة، فيتحايل عليها ويأخذ منها عهد الأمان".

4 - "استطاع أن يتخطى جميع الصعاب التي اعترضت طريقه، بفضل إرشادات الغولة، ووصل إلى المكان الذي توجد فيه أوراق الثعابين فقطعها في الوقت المناسب الذي دلّته عليه الغوله... واستبدل خاتمه بخاتمها (صاحبة الحديقة)".

5 - "في طريق عودته مرّ بأخويه، وأخذهما معه، لكنهما خدعاه، وأخذا منه الأوراق وربطاه إلى الشجرة ليأكله الأسد".

6 - "تستيقظ الأميرة صاحبة الحديقة التي يوجد بها ورق الثعابين... تقيم اختباراً لجميع شبان المدينة لتكشف عن صاحب الخاتم الذي وضعه في يدها... تعرفت عليه [ولد المحقورة] وتزوجت به في النهاية" (ص 210 - 212).

هذه المقطوعة - كما أوردها الباحث - تمثل برنامجاً سردياً متكاملاً ومستقلاً بذاته، وبنيتها هذه تشبه البنية الكلية للحكاية الشعبية حيث احتوت على جميع وظائف القص الشعبي إذ تبدأ بحالة فقدان (فقدان اهتمام الوالد الذي هو الملك)، هذه الحالة تدفع البطل (المقنّع حتى الآن) إلى الخروج، تعترض طريقه عوائق (الغولة) فيحاول إزالة كل المعيقات (يتحايل على الغولة) وهذا عن طريق إبرام عقد الأمان، ويصل إلى قطف أوراق الثعابين.

هذه المقطوعة يمكن أن نقسّمها إلى برنامجين سرديين صغيرين، يمثل البرنامج الذي ذكرناه آنفاً مساراً الذهاب والبحث (البحث عن معنى، عن قيمة، عن رمز...)، ويمثل البرنامج الذي يليه مسار العودة، حيث يتعرض البطل إلى

خديعة أخويه (البطل المزيف، ويتلقى المساعدة، وعندما تستيقظ الأميرة يبدأ الامتحان (انكشاف البطل المزيف/ التعرف على البطل الحقيقي) ويتمّ تتويج البطل بزواجه من الأميرة.

إن الخاتم في هذه المقطوعة يلعب دوراً أساسياً باعتباره موضوع قيمة objet de valeur وتداوله يعني تداول الاقتدار على التملك والحصول على أشياء صعبة المنال. ونجد أن مواضيع القيمة في الأدب الشعبي كثيرة ومتنوعة منها: المصباح السحري، البساط الطائر - الخاتم... ويرى غريماس أن "رهان المواجهات، بين الشخوص، مهما كانت عنيفة أو سلمية يتكون أساساً من مواضيع القيمة التي تثير طمع الطرفين، وتكون النتيجة بالتالي انتقال "المواضيع" من ذات إلى أخرى" "[17]. من هنا يتضح أن موضوع القيمة في القصص الشعبي يعتبر المحرّك الأساسي للوظائف ومحلّ رغبة كل الهيئات التي تشتغل ضمن القصة.

أمّا المقطوعة الثانية لقصة "الإخوة الثلاثة" فإنها تضعنا في تونس عند وصولهم إليها وحديثهم مع حلاّق يستضيفهم ليحكي لهم قصة الحمامة الجنية التي أخذته إلى بلاد الجن وهناك حكم عليه بالزّواج منها. "تشتمل هذه المقطوعة على قصتين: قصة وصول الإخوة إلى مدينة تونس، وقصة الحلاّق، وتتألف القصة الأولى من أربع متتاليات" (ص 235). ويسرد الباحث هذه المتتاليات الأربع والتي تتمثل في الخروج والتعاقد والعمل والتعاقد مرّة ثانية.

"أمّا القصة الثانية فتتألف من [ثمان] متتاليات" (ص 236). لخّصها الباحث بصيغة شكلية تتمثل في المواجهة/ الفشل، الخروج/ العودة، المواجهة/ النجاح، التعاقد (أ)/ تنفيذه/ نقضه، شر/ وساطة إزالة الشر، المواجهة/ النجاح (اختبار رئيسي إيجابي)، تعاقد (ب)/ تنفيذه، وقوع أذى/ عقاب (اختبار إضافي سلبي). كما هو ملاحظ على هذه القصة الثانية من المقطوعة الثانية لحكاية "الإخوة الثلاثة" أن بناءها جاء متناظراً، وبالتالي جاءت في شكل ثمان ثنائيات ضدية. و"تختلف هذه القصة عن سابقاتها في كونها تعبّر عن أربع حالات بدل ثلاثة كما رأينا فيما سبق تحليلنا: توازن - اضطراب - توازن جديد - اضطراب جديد" (ص 236). وهذا الاضطراب الجديد يؤدي إلى تبلور مقطوعة جديدة - كما

سترى لاحقاً.

وفيما يخصّ المقطوعة الثالثة من قصة "غزوة الخندق" فإن الباحث قد لاحظ أنها "تتكون من أربعة تعاقدات، جاء الأوّل في مظهره الموجب عندما اتفق عمرو والرسول على أن يُنسي الله الناس حادث هزيمة عمرو مقابل يتعهد هذا الأخير بعدم التعرض بسوء لأحد صحابة الرسول ﷺ، وهو الإمام علي. كما جاء نفس التعاقد مرّة ثالثة في مظهره الموجب، وذلك عندما اتفق عمرو والرسول والإمام علي على أن يخلص هذا الأخير عمرو من ورطته... وجاء التعاقد الثاني في مظهره السلبي فقط لأن عمرو لم يستطع أن يحقق وعده لابنه بالانتقام له... وجاء التعاقد الثالث والرابع في مظهرهما الموجب فقط عندما تعهد الرسول ﷺ لعمرو بالتوسط له عند الإمام علي" (ص 164).

وقد رأى الباحث نوعاً من التعادل بين الموقف الافتتاحي والموقف الختامي للمقطوعة "وإذا بحثنا عن هذا التعادل في التعاقدات، وجدنا أن التعاقدين (ب) و(جـ) يعبّران بين حدّيهما عن طريق الراسب التطوري تلقي مساعدة/ معركة/ انتصار، وهو ما يرشحهما لأن يكونا معبرا بين الموقفين المتعادلين ويستبعدهما في نفس الوقت عن صيغة التعادل" (ص 164). وهو ما يؤدي بالباحث إلى نتيجة مفادها أن المقطوعة "تقدم لنا عن طريق هذا التعادل موقفين، حيث استبيح النظام الاجتماعي في الموقف الأوّل، وتم إعادة النظام إلى حالته الطبيعية في الموقف الثاني" (ص 165). إن إعادة النظام الاجتماعي إلى وضعه الطبيعي يمكّن من انتصار الخير على الشرّ وإزالته نهائياً، كما يبيّن مسار المقطوعة الآتية لاحقاً.

أمّا حكاية "ولد المحقورة" فإنها لا تحتوي على مقطوعة ثالثة، لأنها انغلقت على نفسها وبلغت بنيتها الاكتمال - حسب قانون السرد الشعبي - لأن البطل المختفي (ولد المحقورة) قد بيّن مقدرته في الحصول على العلاج النافع للملك، فكشف ألاعيب البطل المزيف (الأخوين) فاستحق بذلك أن ينال إعجاب الأميرة التي نزع خاتمها التي تزوجته.

المقطوعة الثالثة لقصة "الإخوة الثلاثة" تبدأ بوصول الإخوة إلى الإسكندرية، أي بعد مغادرتهم لمدينة تونس. وأثناء تجوالهم في السوق يصادفون رجلاً شاذاً،

"ويسألونه عن السبب الذي يتركه يحمل حزمة من العصيّ، ويوزّع التفاح على الأطفال، مقابل أن يضربه كل واحد منهم بعصا إلى أن يكسرها على ظهرها" (ص 242). ويطلبون منه أن يسرد لهم حكايته مع ساحرين مغربيين تحايل عليهما لاستخراج كنز موجود في السودان حيث بعث معهم عبيده وأمرهم بقتلهما فور استخراج الكنز، وعندما همّوا بذلك فشلوا حيث تغلب عليهم الساحران وقتلوهم جميعاً إلاّ واحداً، لذلك فإن هذا الرجل يعاقب نفسه على طمعه.

"وتشتمل مثل سابقتيها على قصتين، قصة وصول الإخوة إلى المدينة، وقصة الرّجل الإسكندري. والقصة الأولى تكرّر نفس متتاليات القصة الأولى في المقطوعة الثانية (...)، وتحمل نفس الخصائص، لذلك سنتركها لننتقل إلى القصة الثانية" (ص 242). والتي - رأى الباحث - أنها تتكون من أربع متتاليات: تعاقد (أ)/ نقضه - مواجهة/ هزيمة - شرّ/ سلوك شاذ (عقاب) - تعاقب (ب)/ تنفيذه. وقد أكّد الباحث على العلاقة بين التعاقدين، حيث يقول: "وعبر الموقف الافتتاحي عن خرق للنظام الاجتماعي، وعبّر الموقف الثاني عن عقاب لهذا الخرق" (ص 245). وهذه القصة تقوم بدور المعادل الموضوعي حيث تؤكّد على قيمة إنسانية تدعّم الاستقرار والاطمئنان بين البشر وهي الثقة (عدم الغدر) وبين الإنسان ونفسه وهي القناعة.

أمّا المقطوعة الرّابعة من قصة "غزوة الخندق" فإن الباحث قد رأى أنها تتكون "من أربعة تعاقدات، جاء الأوّل في مظهر الموجب ثم السلبي ثم في مظهر الموجب مرّة أخرى، وذلك لأن المسلمين عندما كانوا في مكة، كان عمرو ملتزماً بتعهده لهم بأن لا يتعرض لهم، حيث بقي خارج المدينة، لكنه بعد هجرتهم نقض العهد، وعاد إلى مكة، وقصد إلى إيذاء المسلمين، لكنه قتل في النهاية وأمن المسلمون شره. وجاء التعاقد الثاني في مظهره الموجب وذلك عندما اتفق الحاكم الجديد وابنته على خطة ونفذاها، وجاء التعاقد الثالث في مظهريه الموجب والسالب، وذلك عندما قبل عمرو أن يجهّز جيشاً، ويذهب إلى محاربة المسلمين، مقابل وعده بالزّواج من ابنة الحاكم الجديد. لكن هذا الوعد لم يتحقق بسبب نتيجة المعركة التي خاضها حيث قتل... أمّا التعاقد الرابع، فقد

جاء في مظهره الموجب، حيث نفّذ المسلمون ما أمرهم به ربهم وحصلوا على عونه" (ص 170). وبعد تقديم مضمون التعاقدات الأربعة التي تحتوي عليها هذه المقطوعة، فإن الباحث قد عمد إلى صياغة هذه التعاقدات صياغة شكلية.

"تعاقد (أ) في حالة تنفيذ + تعاقد (أ) في حالة نقض + تعاقد (ب) في حالة تنفيذ + تعاقد (د) في حالة تنفيذ + تعاقد (جـ) في حالة نقض + تعاقد (أ) في حالة تنفيذ" (ص 170).

ولاحظ الباحث - أيضاً أن المجموعات الوظيفية الثلاث "قد اشتركت... في هيكل بنائي واحد، بحيث مثلنا كل واحدة منها انتقالاً لشيء من طرف إلى طرف آخر.. وقد جسّد الرّاوي الشعبي هذا الانتقال عن طريق صورة قصصية حية فقال بأن الإمام علي، بعد أن ضرب عمرو الضربة القاضية، استوى على جواده، وركبه..." (ص 171).

إن هذه التعاقدات حدثت في جوّ صراعي تمثل في المرحلة الأولى بين عمرو والحاكم الجديد، حيث يمثل الأوّل القوة ويمثل الثاني الجانب الضعيف وهنا تتدخل وساطة بين الطرفين لترجح الكفة لأحدهما، وفي أغلب القصص للجانب الضعيف وهذا لتعمل على قلب الوضع. وهذا الوسيط هو ابنة الحاكم؛ ودور الوسيط كما يرى جوزيف كورتاس هي تحريك الرّغبة أو التحبيب faire vouloir[18].

ويتكون الجزء الثاني من "المقطوعة الرّابعة من أربعة تعاقدات، فيأتي الأوّل في حالة تنفيذ في البداية عندما اتفق جابر مع النبي ﷺ على استضافته... ويأتي الثاني في حالة تنفيذ... لكن موت الولدين أصبح يهدّد بنقض التعاقد الأوّل... وهو ما يدعو إلى قيام تعاقد ثالث والذي يتمثل في اتفاق جابر مع زوجته بكتمان الخبر على الرسول ﷺ، ويأتي تعاقد رابع لينقض التعاقد الأوّل... لكن هذا التعاقد يتعرض للنقض مرّة أخرى عندما يتوسط الرسول ﷺ فتنزل البركة... ويتمّ أخيراً نقض التعاقد الثالث عندما يضطر جابر وزوجته إلى إخبار الرسول ﷺ بما حصل لولديهما" (ص 176). هذا من الناحية المضمونية والعلائقية (أي نسق التعاقدات وترابطها).

أمّا من الناحية البنيوية، فقد رأى الباحث أن "المجموعات الوظيفية الثلاث المذكورة سابقاً [تشترك] في هيكلها البنائي، فتقوم كل واحدة منها على انتقال شيء من طرف إلى طرف آخر" (ص 178). وهذه الملاحظة لا تخصّ فقط الحكاية التي تناولها الباحث بالدراسة ولكنها عامة بالنسبة لكل أشكال القصص الشعبي حيث يتمّ التحوّل، أي الانتقال من حال إلى حال. وفي هذا السياق يقول غريماس: "نلاحظ أن التحوّل في عنصر يؤدي بالنتيجة إلى إحداث سلسلة من التحوّلات عبر كل المقطوعة"[68]. وهذا ليؤكّد على العلاقة العضوية/البنيوية بين وحدات المقطوعة وكذا علاقتها بالبنية الكلية للحكاية.

وفي المقطوعة الرّابعة من قصة "الإخوة الثلاثة"، نجدهم قد وصلوا إلى طبرية، وينزلون ضيوفاً على أحد التجار الذي بدا لهم أن سلوكه غريب. "ويسألونه عن السبب الذي يتركه يُعير للناس بغلة له، ويشترط عليهم ألاّ ينزعوا عنها اللجام وألاّ يسمحوا لها بالأكل والشرب، فحكى لهم قصته مع البغلة، التي هي جنية كانت تتشكل في هيئة خادمة السلطان، وتأتي إلى التاجر وتأخذ منه الجواهر بدعوى أن ذلك بأمر السلطان..." (ص 246). الملاحظ أن المقطوعات الثلاثة تصوّر الإخوة بنفس الطريقة: ملاحظة سلوك شاذ سواء في تونس أو الإسكندرية أو طبرية، بعدها تبدأ آلية السرد في الحكي ويتحوّل الإخوة إلى مستقبلي السرد .narrataires

أمّا من الناحية البنيوية، فقد رأى الباحث أن "هذه القصة [تتألف] من قصتين: تأخذ القصة الأولى نفس مسار القصتين المتقابلتين لها في المقطوعتين الثانية والثالثة، حيث يشاهد الإخوة سلوكاً شاذاً، فيلجأون إلى اكتشاف كنهه، أما القصة الثانية فإنها تتركب من المتتاليات التالية: 1 - خداع/انخداع (اختبار تمهيدي سلبي)، 2 - تعاقد (أ)/نقضه، 3 - تعاقد (ب)/تنفيذه، 4 - شر/سلوك شاذ (عقاب) (اختبار أوّل إيجابي)، 5 - موجهة/انتصار (اختبار رئيسي إيجابي)" (ص 247). وبعدها ينتقل الباحث إلى رصد التعارضات والثنائيات الضدية مثل حيواني/إنساني، بشري/شيطاني، حاكم/محكوم، إطلاق الحرية/تقييد الحرية، اضطراب النظام/إقامة النظام. وهذه الثنائيات تتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة الكلية الكامنة.

إن نهايات هذه النّصوص الشعبية التي حلّلها عبد الحميد بورايو، تختلف حسب موضوعها إذ نجد أن غزوة الخندق تنتهي "بقتل عمرو ودالعمري، وتكون بذلك قد انتهت بزوال الشر الذي نصّت بدايتها عليه" (ص 180). أمّا حكاية "ولد المحقورة" فإنها تنتهي - كما رأينا - "بزواج البطل من الأميرة وعفوه عن أخويه، وزواج وصيفات الأميرة بأربعين شاباً من شبان المدينة، ويعبّر هذا الزّواج عن مرحلة التحوّل الاجتماعي الجديدة، إذ إن الزّواج يعني تعاقداً ذا طابع اجتماعي" (ص 217). ونهاية حكاية "الإخوة الثلاثة" فإنها تقرّر "أن الإخوة الثلاثة تزوجوا ببنات عمهم".

وفي نهاية تحليل كل قصة - عمد الباحث إلى تحليل العلاقات الموجودة بين الوحدات الوظيفية مستلهماً أفكار تودوروف، وقد حدّد هذا الأخير أنواع العلاقات في العمل الأدبي بثلاث: المنطقية والمكانية والسردية. وبتحديد الباحث لأنواع العلاقات فقرات منفصلة فإنه قد أحدث خلخلة داخل المنهج. غير أنه ابتعد كلية على المنهج الذي حاول تطبيقه على كل الوحدات الوظيفية، عندما أفرد فقرات للحديث عن الرّاوي وموقع النظر (ص 196 - 197 - 225 - 226 - 257).

من خلال هذه الفقرات، ينتقل الباحث من منهج (غريماس - ليفي ستروس) إلى منهج آخر (جينت، تودوروف)، أي من الوظيفي إلى الشكلي، إلى المنهج الاجتماعي الغولدماني الذي يربط البناء الذهني بأشكال الإنتاج الفني وذلك أثناء ربطه للمدلول الاجتماعي للقصص ببنائها الهيكلي. ولعلّ الملفت للنظر هو سقوط الباحث - في بعض المواضع - في انطباعية تقليدية لا تتماشى مع المنهج الذي اختاره مثل الفقرة المعنونة "تماسك بناء الغزوة" حيث يقول: "نسجل في نهاية تحليلنا لنص الغزوة مقدرة(؟) الرّاوي، وصنعته الفنية، وتمكّنه من الرواية، بحيث جاءت رواية الغزوة متماسكة البناء بطريقة تدعو إلى الإعجاب" (ص 195). وهو ما ينافي المنهج الذي اتبعه والذي يعتمد التحليل والحجاج بدل الإحساس وإثارة الإعجاب. وهي نهاية تبدو غير متناسقة مع مقدماتها المنهجية، والأسس المنهجية والفلسفية التي قام عليها البحث.

الهوامش

(1) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، ص 74.

A-J. Greimas: Un problème de sémiotique narrative, in: Langages, p. 20. (2)

(3) عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي، ص 9.

Claude Bremond: Logique du récit, Seuil, Paris 1973. (4)

T. Todorov: Poétique, pp. 29-30. (5)

A-J. Greimas: Du sens, p. 256. (6)

A-J. Greimas: Préface à introduction à la sémiotique, p 7. (7)

A-J. Greimas: "Les actants, les acteurs et les figures", p. 176. (8)

A-J. Greimas: Du sens, p. 256. (9)

J. Courtés: introduction à la sémiotique..., p. 93. (10)

A-J. Greimas: Préface à Introduction..., p. 45. (11)

J. Courtés: Introduction à la sémiotique narrative, p. 45. (12)

A-J. Greimas: Sémiotique structurale, p. 122. (13)

V. Propp: Morphologie du conte, pp. 36-78. (14)

A-J. Greimas: Préface à Introduction..., p. 6. (15)

J. Courtès: Introduction à la sémiotique narrative, p. 98. (16)

A-J. Greimas: Préface à Introduction à la sémiotique..., p. 12. (17)

J. Courtés: Introduction à la sémiotique, p. 119. (18)

A-J. Greimas: Du sens, p. 190. (19)

النّص التاريخي

في هذا الفصل نتناول الخطاب التاريخي باعتباره نمطاً من أنماط السرد، أي خطاباً بالدرجة الأولى، ولأنه من جهة ثانية يمثل منتوجاً ثقافياً ومجموعة من الخطابات والروايات التي تتقاطع مع النصوص الأدبية، والسردية منها خاصة. من هنا يمكن القول إننا يمكننا قراءة النّص التاريخي - بعيداً عن الإحراجات التي يسببها وجود أرقام التواريخ والأسماء الواقعية - كما نقرأ نصّاً أدبياً.

سنتخذ من بحث سيزا قاسم: الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال؛ قراءة في الطبري والمسعودي وابن خلدون(*) ميداناً للمعاينة والتحليل، وسنعمد إلى نقده من الداخل واستعمال نفس الأدوات التي تعاملت معها الباحثة وذلك لتبيان تطابقها مع المنظومة المفهومية التي تتعامل معها وانحرافها عنها، وكذا تبيان مدى أصالة هذا البحث خاصة وأنه كان مسبوقاً بكتاب يصبّ في نفس المصبّ وهو كتاب علي أومليل: الخطاب التاريخي: دراسة لمنهجية ابن خلدون والذي نشر قبل بحث سيزا قاسم بعشر سنوات (الطبعة الفرنسية سنة 1977 - الرباط بالمغرب).

حول عنوان البحث:

عنوان البحث حاول أن يكون وفياً لمنهجه وكل ما يتبع ذلك من أدوات مفهومية وزاوية تناوله، كما أنه وفيٌّ لمادته حيث تناول الكتابة التاريخية عند كلّ من الطبري والمسعودي وابن خلدون. لكننا من جهة أخرى نلاحظ مطاطيته، فالخطاب عند اللسانيين مكوّن من مكوّنات الاتصال بكل عناصره وقد عرّفه

(*) سيزا قاسم: الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال: قراءة في الطبري والمسعودي وابن خلدون. ضمن كتاب: الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع، بيروت 1987، ص 128 - 168.

النحاة بأنه "حال من حالات الكلام وهو قسيم التكلم والغيبة". ويأتي في ترتيب الأعرفية والحضور ثانيها.

والخطاب لا يتحقق إلاّ بالمشاركة، ولمفهومه مدلولان:

- أحدهما باللفظ الموضوع لذلك كضمائر الخطاب المتصلة أو المنفصلة...

وثاني المدلولين: التركيبات الكلامية التي توجه مضموناتها إلى المخاطبين كشأن أي كلام يوجهه المتكلم إلى مخاطبه.

وعلى هذا تكون دلالة الأوّل على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ، ودلالة الآخر عليه دلالة يعنيها السياق والمقام"[1].

أمّا في الفكر الحديث فإن مفهوم الخطاب، مفهوم إشكالي، فهو في الدراسات اللسانية يعني الرسالة، لأنها تفترض وجود متخاطبيْن مرسل ومستقبل (أي متلقي) وفي الأدب يتداخل عند الكثير إمّا باللغة الأدبية أو بمفهوم النص. ولكن هذا المفهوم يجد مهاده داخل الدراسات اللسانية البنيوية ويحيل إليهما مباشرة.

أمّا المكوّن الثاني من العنوان، أي التاريخي فإنه منسوب إلى الكلمة الأولى (الخطاب)، وكلمة تاريخ - بالمفهوم العلمي تعني "مجموعة كاملة من الحقائق المؤكدة التي يكون متوافرة للمؤرخ من خلال الوثائق والنقوش"[2] والروايات التي يقدمها الشهود أو الذين شاركوا في صناعة التاريخ، وما إلى ذلك. ونحن نعرف - من خلال الثقافة الشائعة - أن التاريخ هو مجموعة من الأحداث المتحققة - وليس المتخيلة - التي حدثت في زمن ما، وكان لها دور كبير في تغيير جوانب من الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والمؤسسات التي تعمل على حمايتها وضمان تواصلها.

أمّا المركب "من التقييد إلى الإرسال" فإنه يمنحنا على الأقل قراءتين:

- القراءة الأولى وهي الطريقة التي نقل بها إلينا النص التاريخي، لأن "من" تعني البداية و"إلى" تعني نقطة الوصول. فالتقييد تعني التثبيت والربط، أي فرض مجموعة من القيود المادية أو المعنوية التي تحدّ من حركة الشيء في

محاولة لتثبيته في مكان محدّد. وفي مجال المعرفة، فإنها تعني الكتابة، لأن الكتابة هي تثبيت الكلمات أو الحروف على مساحة معينة. وهو ما يوحي به - على الأقل - كتاب الخطيب البغدادي الذي يحمل عنوان "تقييد العلم" وما ذهب إليه أيضاً الإمام الغزالي في "معيار العلم".

وهذا ما أكد عليه جاك ديريدا في كتابه "علم الكتابة". وفي هذا الصدد يقول جابر عصفور في الملحق الذي كتبه لمؤلف إ. كيرزويل: عصر البنيوية: "يرتبط هذا المصطلح بأفكار جاك ديريدا... ويقوم المفهوم الأساسي الذي يتضمنه المصطلح على التمييز بين الكتابة من حيث هي أصوات مسموعة منطوقة ومن حيث هي علامات منقوشة ومرئية ومكتوبة... التراث العربي يقوم على تسليم يضع اللغة المنطوقة مرتبة أعلى من اللغة المكتوبة، على نحو صارت معه الأولى هي اللغة بألف لام التعريف، وصارت الثانية مجرّد صورة كأنها دال ثانوي على دال أصلي يسبقه في الوجود ويعلوه في الرتبة"[3]... أمّا الإرسال فيعني الإفلات من كل قيد، وقد يعني في سياقنا الافتراضي هذا الشفوية.

- أمّا القراءة الثانية، وانطلاقاً من سياق البحث - فإن كلمة تقييد، تعني التقيد بالرواية اعتماداً على منهج الإسناد للوصول إلى القائل الأصلي، كما نجد ذلك مثلاً عند الطبري، الذي يصل من خلال الإسناد إلى النص ولكنه لا يصل إلى الفعل؛ وبذلك يظل في مجال النصوص دون الخروج منها إلى مجال الأحداث"[4]. أمّا الإرسال فإنه قد يعني التخلص من سلطة الإسناد لممارسة إنتاج التاريخ، وهذا ما نجده عند ابن خلدون الذي كسّر "سياق النص المرتبط بالمتكلم وكسّر أيضاً التحديد المسبق للنص من الناحية الأنطولوجية"[5].

أمّا قول سيزا قاسم: قراءة في الطبري والمسعودي وابن خلدون. هذه المتتالية من الكلمات تمنحنا فكرة واضحة عن المنهج المتبع في التحليل، فهو قراءة، أي دراسته لصيغ اشتغال الخطاب التاريخي وتجلياته ووظائفه والكشف عن قوانينه الدّاخلية. أمّا عن مادة البحث فقد حدّدت مدوّنتها التي تتكون من خطابات ثلاثة مؤرخين هم أبو جعفر بن جرير الطبري وأبو الحسن بن علي المسعودي وعبد الرحمن بن محمد بن خلدون. ونلاحظ أن الباحثة قد راعت في

ترتيبها هذا المحافظة على الترتيب التاريخي للنصوص وهذا بغية الوصول إلى رصد أهمّ التحوّلات التي لحقت الخطاب التاريخي انطلاقاً من تشكلاته اللغوية وليس اعتماداً على محركاته الإيديولوجية أو غيرها من أنواع المحركات الأخرى.

عن طريقة التحليل:

أشرنا فيما سبق إلى العلاقة الواضحة بين بحث سيزا قاسم "الخطاب التاريخي من التقيد إلى الإرسال" وكتاب علي أومليل "الخطاب التاريخي: دراسة لمنهجية ابن خلدون". وإذا كان المنهج متقارباً بين البحثين، وهذا يعود إلى هيمنة المنهج البنيوي على الفكر العربي في هذه المرحلة وتداول مصطلحاته ومفاهيمه بين البحّاثة العرب، وإذا ما تمعنا بدقة محتوى الكتابين فإننا نلاحظ أن علي أومليل قد ركّز على العلاقات المعرفية، وهذا يتطابق مع موقف ابن خلدون من التاريخ والذي - بموجبه "ينبغي دفع الخطاب التاريخي إلى مستوى التاريخ الذي انقلبت أوضاعه... عرض منهجي يبيّن كيف ينبغي أن تكون هذه الكتابة التاريخية"[6]. أمّا سيزا قاسم فقد ركّزت على النسق الاتصالي مع استثمار ذكي لنفس العناصر التي قدّمها أومليل، وقد حلّلت بعمق طرائق بث الرسالة ومنهج تثبيت النص. من هنا يتحدّد الاختلاف بين الباحثين فالأوّل ركّز على نظام العقل أمّا الثانية فقد ركّزت على نظام الاتصال.

الملاحظ - أيضاً - على بحث سيزا قاسم أنه اعتمد أدوات ومفاهيم "لسانيات الخطاب" التي "أصبح حدوثها ممكناً في الدراسات الأدبية... هذا النوع من اللسانيات هدفه البحث في كليات الخطاب - إن وجدت - في شكل وحدات وقواعد عامة للنظم، والتي توجبت البحث - بطبيعة الحال - في التحليل البنيوي إذا كان ممكناً الاحتفاظ بالتنصيف النوعي التقليدي للخطابات، وإذا كان من المشروع دائماً مقابلة الخطاب الشعري بالخطاب الروائي، والسرد التخييلي بالسرد التاريخي"[7].

ولجعل هذه اللسانيات ممكنة التطبيق، ارتأى رولان بارت رصد الوصلات اللغوية embrayeurs أي العلامات الشكلية Shifters كما يسميها رومان ياكبسون

والتي تساعدنا على التميز بين نمط خطابي ونمط خطابي آخر.

وإذا كانت لسانيات الخطاب قد اعتمدت على العلامات الشكلية والعناصر اللغوية لتقديم دراسة نوعية - تصنيفية **typologie** لأنواع الخطابات، نجد أن أرسطو هو أوّل من تعرض لهذا النوع من الدراسة وذلك في سياق النسق الفلسفي اليوناني السائد، وانتهى إلى الإقرار بأن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ، وهذا كردّ فعل على أستاذه أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريته لأنهم يفسدون الأخلاق ويحاكون المحاكاة، أي أن محاكاتهم من الدرجة الثالثة، من مراتب عالم المثل. لهذا نجد أرسطو يقول: "وبطبيعة الحال، فإن المؤرخ والشاعر يختلفان ليس لأن الأوّل يحكي قصصه شعراً والآخر نثراً ولكن - على العكس - يتميزان، من حيث الأوّل يحكي أحداثاً قد وقعت حقيقة والآخر أحداث يمكن أن تحدث لأن الشعر يحكي العام؛ بينما التاريخ يحكي الخاص"[8].

هذا فيما يتعلق بالإشكالية التاريخية المتعلقة بالخطاب التاريخي، أمّا كيف تطوّرت هذه الإشكالية في سياق لسانيات الخطاب، فإننا نجد أن بارت قد لاحظ أن "الخطاب التاريخي" يتميز بنوعين من الوصلات (العلامات الشكلية):

النوع الأوّل وهو المتعلق بعلامات الاستماع **embrayeurs d'écoute**، وفي هذا السياق فإن الخطاب يعلن عن فعل المخبّر وفعل المتلفظ الذي يحيل إليه. هذه العلامة الشكلية تعني إذاً الإشارة إلى المصادر والشهادات، وكل الإحالات لسماع المؤرخ... وعملية السماع تعني الاختيار، لأنه يمكن للمؤرخ أن لا يحيل إليها، وهو بهذا يقترب من الإتنولوج خاصة عندما يحيل إلى القائل، ونجد هذه العلامات بصفة أكثر عند المؤرخين أمثال هيرودوت. وأشكال هذا النوع كثيرة مثل: كما سمعته، في حدود علمي... والتي تعلن عن تدخّل المتلفظ.

أمّا النوع الثاني من العلامات الشكلية فإنه يغطّي كل العلامات المعلنة التي يستطيع من خلالها المتلفظ - أي المؤرخ - أن ينظم خطابه، أو إعادة تناوله، أو تحويره أثناء السرد، وبهذا يوفر الخطاب التاريخي خصائصه الشكلية"[9].

إذا أخذنا مقولات بارت، فإننا يمكن أن نطبق النوع الأوّل على الخطاب

التاريخي الذي أنتجه الطبري والذي يعتمد الإسناد، أي العودة إلى القائل الأوّل.
أمّا النوع الثاني فإنه ينطبق على الخطاب التاريخي الخلدوني.

إن لسانيات الخطاب تنظر إلى الخطاب التاريخي باعتباره مجموعة أو سلسلة من الخطابات التي تتمفصل في النسق التواصلي العام، ولكن مضمون هذه الخطابات أي الحدث فإنه لا يعني بالنسبة إليها شيئاً كبيراً. وحسب هذا المنظور فإن "التاريخ ليس سوى تسلسل طويل، تسجل فيه ببساطة الأحداث الاتصالية المتعاقبة، حتى وإن كان شكلها البنيوي وتأثيراتها مختلفة (. . .) هذه الأحداث الاتصالية متعادلة ومتساوية الحقوق، أي يمكن تعيينها في نفس الخط التطوري مزوّدة في كل فترة من الفترات التاريخية بوضع مماثل"[10].

وفي نفس السياق يرى إدوار كار أن الخطاب التاريخي يندرج ضمن المسار التواصلي العام وأن أي مؤرخ يفشل في عملية التواصل، فإنه محكوم عليه بالاندثار لأن "التاريخ لا يمكن أن يكتب ما لم يستطع المؤرخ أن يحقق نوعاً من الاتصال مع أذهان أولئك الذين يكتب عنهم"[11]. أو الذي يكتب إليهم. ولكن المؤرخ يتعرض إلى إحراجات لأنه يتعامل مع اللغة باعتبارها أداة مشحونة بسياق تراثي وحضاري وثقافي، ولا يمكن اعتبارها أبداً حيادية، لأنها من جهة ثانية تعكس توجهات المؤرخ وميوله واستراتيجيته اللغوية، فاللغة "التي ينطق بها ليست إرثاً فردياً وإنما هي اكتساب اجتماعي من الجماعة التي يترعرع بينها. فاللغة والبيئة كلتاهما يساعدان في تحديد ماهيته"[12]. وتشكيل لاوعيه اللغوي وعواطفه.

وهذه النظرة إلى التاريخ باعتباره مجموعة من الأنساق اللغوية المغلقة والخطابات التواصلية، لقيت معارضة شديدة خاصة من طرف مناصري المذهب التاريخي والمادية الجدلية التي رأت فيه تجريداً للتاريخ من الحياة والفاعلية، إذ إننا لا نجد أنفسنا أمام أنساق ثابتة فقط، ولا أمام وقائع تندمج نسبياً في بنية اجتماعية، بل أمام مجتمعات تتحول خلال الزمن"[13]. وبهذا فإن "البنيوية تعزل البنى عن التاريخ، ومن ثم تغفل قضايا التطوّر التاريخي وعوامل هذا التطور"[14].
من هنا رأى أصحاب هذا الطرح أن النظر إلى التاريخ من هذه الزاوية هو تجريد

له من الأحداث وعزل له عن السياق الاجتماعي الذي أوجده لأن "المؤرخ ليس بمقدوره البقاء في مستوى البنية، وذلك لأن تاريخاً بلا أحداث، بلا أسماء ولا وقائع، سيكون بالغ التجريد"[15].

وبطريقة غير مباشرة يردّ أضولفو باسكيز على هذه الممارسات في "قراءة" التاريخ بقوله: "المعرفة التاريخية - مثلها في ذلك مثل كل معرفة حقيقية - تستتبع قطيعة مع الظاهر وابتعاداً عن الواقعي"[16].

أمّا سيزا قاسم فإنها تقول بأن الاعتماد على هذا العلم، أي لسانيات الخطاب، يقربها من روح الممارسات التاريخية التي تستمدّ طريقتها من الفقه لكونه "إنتاج عربي إسلامي محض، كما أنه أكثر منتجات الحضارة الإسلامية انتشاراً وأبعدها تأثيراً في تشكيل العقل العربي وتغلغلاً في مناهج الدراسة والبحث في مختلف العلوم الإسلامية وأشكال القوالب التي كان الإنسان العربي ينتهجها في جميع أنشطته الذهنية"[17].

وإذا كانت اللغة نشاطاً ذهنياً، أي نظاماً عقلياً فإن ممارستها - حسب قوانين العقل - تعني الارتقاء بالمعارف والعلوم التي تكتب أو تفكّر بواسطتها تطمح إلى العالمية. "فعلم اللسان لا يعنى [الفرابي] به علم اللغة (العربية) والفقه لا يقصره على الفقه الإسلامي، وكذا الكلام، بل يقصد علم اللغة والفقه هو الكلام كما يمكن أن توجد عند أي أمة، فهو ينحو بها نحواً عالمياً"[18].

انطلاقاً من هذه المقدمات النظرية، تعمد سيزا قاسم إلى تحليل طرائق تلقي الخبر وكيفية تأثير ذلك في طبيعة إرساله، طرائق بث الرسالة، لهذا الغرض عمدت الباحثة إلى تخصيص ثلاث سلط: سلطة الرواية (الإسناد)، سلطة النّص/ الواقع، وسلطة العقل وفي الأخير طريقة تثبيت النّص التاريخي وإعطائه شرعية معينة. هذه العناصر تحدّد بدقة أنظمة الاتصال التي اعتمد عليها كل من المؤرخين الثلاثة.

وتقدم سيزا قاسم أسباباً مقنعة لتصنيفها لأنظمة الاتصال الثلاثة والذي يمثل كل مؤرخ نظاماً منه، وهو ما يؤثر بطبيعة الحال في طريقة بث كل واحد منهم لرسالته التاريخية. وهذا يتسق تماماً وينسجم مع أسلوب تعامله مع اللغة باعتبارها

أداة "إيديولوجية" بامتياز، إلى جانب تأثر خطاب كل من المؤرخين الثلاثة بعلم الفقه "واللافت للنظر هنا هو المسعودي - على الرغم من أن له بعض الكتابات في الفقه - الأمر الذي يجعل لكتابه "مروج الذهب" أهمية في بعض المقارنات، كما أنه ذو ميول اعتزالية ويشتبه في تشيّعه. أمّا الطبري فقد كان شافعياً في بداية حياته ثم تحوّل عن هذا المذهب ووضع مذهباً خاصاً به، في حين كان ابن خلدون قاضي قضاة المالكية في أواخر حياته"[19].

تبعاً لاختلاف المذاهب الفقهية، فإن كل مؤرخ تكون له طريقته الخاصة في بث رسالته وتخصيص قارئه. والدراسة الدقيقة لمكوّنات الخطاب تكشف عن صورة المخاطب/ المرسل إليه من خلال النص وكذا كيفية تدخّل القائل في الأحداث سواء عن طريق إعادة تشكيلها لغوياً، أي إعادة إنتاج معناها أو إلصاق معنى إضافي، أو حتى في اختياره لهذا الخبر أو ذاك. وهذا يعني أن كتابة التاريخ هي حتماً قراءة لهذا التاريخ. وكل قراءة تتوجب بحث تجليات الأحداث وعلامات تخصيص القارئ وكذا صورة الذات القائلة من خلال الخطاب.

وعن الصناعة التاريخية - والتي تندرج في السياق الذي تكلمنا عنه - يقول إدوار كار: "التاريخ يتكون من مجموعة كاملة من الحقائق المؤكّدة التي تكون متوافرة للمؤرخ من خلال الوثائق والنقوش وما إلى ذلك؛ ويقوم المؤرخ بمجمعها ويصطحبها إلى منزله حيث يقوم "بطبخها" ومن ثم يقدمها بالأسلوب الذي يروق له"[20]. إذ ذاك يقوم المؤرخ بإعادة صياغتها وإعطائها دلالات داخل النص التاريخي المخصص، أي "أن حقائق التاريخ... تنعكس من خلال ذهن المدوّن"[21] أو الرّاوي (كما هو الشأن عند الإمام الطبري).

ومهما اختلفت طرائق كتابة النص التاريخي أو قراءاته (بمفهوم إعادة إنتاجه) فإن بعض العناصر تبقى ثابتة، لكنها رغم ذلك تتخذ دلالات جديدة من خلال المنظومة الفكرية والمعرفية التي تتحرك ضمنها. "صحيح أن كل مؤرخ له طريقته الشخصية في تنظيم نصوصه، إلاّ أن هناك عناصر مشتركة تحدّد مستوى الإستوغرافيا لثقافة ما (طريقة التحقيب، الأحداث والشخصيات الهامة، الحقبة، النموذج المتخذ كنموذج، منظومة القيم التي يستند عليها في تقويم الأشخاص

والأحداث...) من كل ذلك تنبع فلسفة للتاريخ وتكون، بالحتم مرتبطة بمنظومة ثقافية محدّدة"[22].

تحدّد سيزا قاسم طريقة كل مؤرخ من المؤرخين الثلاثة - موضوع بحثها - "فالموقف الخطابي الذي يقفه الطبري موقف تقليدي يعتمد على "الإخبار" و"التحديث"... فالموقف الخطابي هنا مقنن تقنيناً صارماً من ناحية كيف بث الرسالة من حيث شكل البث" (ص 129). وقد قدّم علماء الأصول مجموعة من العلامات اللغوية التي تحيل إلى هذا النوع من المقامات الخطابية مثل: سمعت، حدّثني، حدّثنا، أخبرنا، أخبرني. وقد حدّدوا نظاماً تراتبيا لهذه العلامات اللغوية". فذهب البعض إلى أن "سمعت" أفضل حيث إنها تؤكد جارحة السمع، والبعض الآخر يذهب إلى أن "حدّثنا" أفضل لأنها تنطوي على قصد المتكلم في نقل الرسالة إلى المستمع ويكون هذا أقوى وأنفع (ص 130).

إن المؤرخ في هذه الحالة يقف موقفاً وسطاً بين الباث/ مصدر الكلام وبين المستمع/ المتلقي للخطاب التاريخي، ولكن الأهمية تعطى للمصدر باعتباره صانع الحدث أو شاهده. ويكفي استعمال علامة لغوية من العلامات المذكورة كي يتنصل المؤرخ من أية مسؤولية فيما يخصّ مضمون "الأخبار" أي الأحداث. ولكنه يحرص بالمقابل - كل الحرص على التثبت من مصداقية المصدر أو الرواة الذين نقلوا عنه. وبالتالي يصبح المصدر أهمّ من الرواية/ الخبر.

وهذه هي الطريقة المعتمدة من قبل الطبري، والتي تسمّى في علم الأصول وفي علم الحديث بالإسناد. "فالإسناد من حيث تعريفه إنما هو إثبات فعل القول، وردّ النص إلى منتجه وليس إثبات الفعل إلى فاعله. ومن هنا تأتي المغالطة، بالطبري من خلال الإسناد يصل إلى النص ولكنه لا يصل إلى الفعل؛ وبذلك يظل في مجال النصوص دون الخروج منها إلى مجال الأحداث" (ص 134).

إن المغالطة التي تحسبها سيزا قاسم على الطبري لأنه اهتم بالأقاويل على حساب الأحداث تجعلنا نقول بنوع من التناقض المنهجي في بحثها، لأنه سبق لها وأن قالت إنها لن تتعرض "للأحداث التاريخية وتصنيفها أو محرّكات هذه

الأحداث أو القوانين التي تحكمها" (ص 128). وهذا مما أدى إلى عدم الاتساق بين المقدمات النظرية التي طرحتها في بداية بحثها والطرق الإجرائية التي تحاول تطبيقها على النص - العينة.

وقد علّلت ذلك بأن الطبري قد يكون بطريقته هذه ألغى مضمون علم الحديث الذي يهدف إلى تبيان دلالات النص وصحة نسبتها. "فعندما ألغى الطبري النظر في قصد المتكلم ألغى مضمون علم أصول الحديث واحتفظ بالشكل فحسب؛ ومن ثم ألغى البعد النقدي الذي كان يلازم هذا العلم؛ وهو بعد نقدي ينصبّ على الجانب الأخلاقي والديني" (ص 135).

وقد لاحظت سيزا قاسم خطر طريقة (الإسناد) على التاريخ، لأنه لم يعط قراءته للأحداث أو موقفه منها، بل اكتفى بعرضها بحياد تام، إذ تقول: "فالطبري متيّم بالروايات يذكرها على علاتها، وللقارئ أن يستخرج منها ما يشاء، وأن يعتقد فيها ما يشاء، هذا إن كان ناقداً بصيراً" (ص 135). إضافة إلى تفريغه للأحداث من أي مضمون تاريخي.

وإذا كان الطبري مجرّد جمّاعة للأخبار والأحداث دون نقدها أو قراءتها أو حتى ترك بصمة من بصماته على الخطاب التاريخي، فكيف يمكن أن نتحدث إذن عن تاريخ الطبري ولا نجد أثراً له، تتساءل سيزا قاسم. وقد اكتسب تاريخ الرسل والملوك للطبري قيمة استثنائية عبر كل التاريخ الإسلامي. "إن انتقال شكل علم الحديث إلى التاريخ هو الذي أضفى على هذا العلم شرعية لم تكن له من قبل، وجعل القدماء يعلون من شأن الطبري ويجلّونه" (ص 135). وهذا يعني أن تاريخ الطبري لم يأخذ قيمته من حيث كونه مجموعة من الأخبار المتصلة بالأمة الإسلامية على مدى فترة زمنية محدّدة، ولكنه يستمدّها من كونه إماماً فقيهاً، واعتماده على شكل علم الحديث. ومن هنا فإن سيزا قاسم تنزع كل قيمة عن الطبري وتحيله إلى مجرّد رواية متيّم بالروايات ومفتون بفن الحكي وسرد الأحداث. لأن "العلامات هنا علامات كثيفة تكثفها سلسلة الإسناد، وليست علامات شفافة يمكن رؤية الأحداث من خلالها" (ص 134).

وفي سياق تعريفها بطريقة الطبري، ترى سيزا قاسم أن مجهوده تمثل في ما

أسمته "بالتركيب التراكمي"، رجعت عند حديثها عن الحدث إلى الفكرة الأساسية التي جاء بها أرسطو هي المقارنة بين التاريخ والشعر (1451)، إذ تقول: "قد نقول بلا تردّد إن ديوان العرب في الواقع ليس الشعر العربي فحسب ولكنه ذو شقين يمثل الشعر شقاً واحداً فقط، أمّا الشق الآخر فهو مجموع الأخبار التي تدخل في نسيج مجموعة هائلة من المؤلفات" (ص 145).

بعدها تعرّج الباحثة على ظروف طرق جمع السنّة النبوية الشريفة والتي اعتبرتها نموذجاً احتذى به المؤرخون في تبويب وعرض المادة التاريخية، أهمّ من قدّم هذا النموذج هو الإمام الطبري، إذ "يمكن أن نتلمس هذه النزعة التراكمية في كتابة الطبري التاريخية، فالوحدة العامة التي تنضوي تحتها هي السنون، وداخل السنّة الواحدة تتراكم الروايات المتكرّرة حول الحدث الواحد مهما تشابهت وتماثلت، على نحو يعطي القارئ إحساساً بالسكون لا بالحركة" (ص 148).

وبما أن سيزا قاسم قد اعتمدت على الأدوات النظرية والمعرفية التي توفرها لسانيات الخطاب، فإنها حاولت - ولو بيسر واختزال - تموضع هيئات (أو ذوات) العملية التواصلية من خلال الخطاب التاريخي عند الطبري. وقد تعرضت إلى الذوات التي تشارك في إنجاز الخطاب بثاً واستقبالاً والرسالة (أي مضمون الخطاب)". إلاّ أن العلاقة بين أطراف هذه البنية المثلثة تتخذ أبعاداً مختلفة في الموقف الخطابي الذي وقفه الطبري المعلّم، الذي يملي كتابه على طلابه وهو حاضر، معروف الهوية، يلقّن كتابه مشافهة والمخاطبون ماثلون أمامه يتلقون المعرفة عن شيخهم" (ص 129). إن بنية النظام الاتصالي تقترب من الطابع الشفاهي الذي يكون المستمع فيه ماثلاً أمام المتكلم، أي التواصل دون واسطة، عكس النّص المكتوب حيث تكون الخطوط (الكتابة) واسطة بين الباث والمستقبل.

هذا المقام التخاطبي يؤثر في تلقي الرسالة وكذا في فهمها، "وقد بلغ من تفضيل الطبري الاعتماد على النّص أو الرواية منسوبة لقائلها أنه عندما أملى على طلابه أحداثاً عاصرها بنفسه كان في كثير من الأحيان لا يوردها على لسانه، بل يورد نصّاً سمعه من آخر ويستخدم منهج الإسناد المباشر إلى القائل" (ص 134). هذا الوضع الخطابي الذي اتخذه الطبري يجعل نظام الخطاب تحيط به مجموعة

من الالتباسات ويحدث خلخلة في نسقه وبالتالي في منظومة وظائفه.

"فكون الطبري ماثلاً أمام مستمعيه لا يعني أنه واضع لكلامه، بل قد يكون حاكياً لكلام غيره، وهذا ما سنفضله فيما بعد غير أننا نريد هنا أن نؤكد أهمية المشافهة في نقل المعرفة أياً كانت، ثم إن الطبري لم يستغرق في إملاء كتابه - وهو كتاب ضخم - سوى أربع سنوات. ويجب ألآ ننظر إلى هذه السنوات الأربع على أنها فترة "تأليف" إذ إنها في الحقيقة كانت فترة "إملاء"، حيث لم تكن فترة ترو ومراجعة؛ بل كانت كل واقعة يتمّ الإخبار بها تتجمد روايته عنها بمجرّد انتهائه من إملائها، ولم يكن له بعد ذلك فرصة مراجعة ما أملاه عنها. ولم يكن طول فترة تسجيل الكتاب على مدى أربع سنوات سوى التعبير المادي عن الزمن المادي لكتابة ما يمليه على طلابه خلال الساعات التي خصصت لإلقاء هذه الدروس" (ص 130).

إن الطبري بممارسته هذه قد عمل على خلخلة البنية الثلاثية للاتصال وغير الأدوار المحدّدة والمتفق عليها من قبل اللسانيين وعلماء الاتصال، وهو بهذا "مستمع لا متكلم، حاكٍ وليس واضعاً لكلامه" (ص 134). وبهذه الطريقة فإنه يقوم بعملية مزدوجة تتمّ على مرحلتين:

الأولى يكون "حدّثنا" أو "أخبرني"... هو المتكلم والطبري هو المستمع، وفي المرحلة الثانية يكون الطبري هو المتكلم (لكنه لا يتدخل في نظم النص أو التأثير في معناه) ويصير طلابه هم "المستمع". أمّا طبيعة الرسالة فإنها ثابتة في المرحلتين ولا يتمّ تحويلها أو إعادة إنتاجها؛ لأن "الطبري يعيش في تاريخه داخل سياج النصوص يحكيها ولا يقولها، يعيدها ولا يعيد كتابتها" (ص 135). هذا يدفعنا إلى ملاحظة آلية الكتابة، كما وردت عند جان ريكاردو حول الرواية حيث يتطابق زمن الأحداث مع زمن القراءة، الساعات التي قضاها المعلم الطبري في إملاء دروسه.

أمّا أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي صاحب "مروج الذهب ومعادن الجوهر" فإن سيزا قاسم قد لاحظت أنه خالف الإمام الطبري في عرضه للمادة التاريخية، وبالتالي في كيفية صياغة خطابه. "فعندما واجه المسعودي

الحقائق عارية، استطاع أن يعيد تنسيقها طبقاً لمنطقه الخاص الذي تحكمه قواعد المبادئ العقلية؛ وعندما تحرّر المسعودي من المصدر الإنساني للقول تحرّر من سلطوية القائل ونصه" (ص 159). وبأسلوب آخر فإن المسعودي انتهى إلى التخلص من آلية الإسناد التي اهتمت بالقول أكثر من اهتمامها بالحدث، أي من قال؟ وليس ماذا حدث؟

والمسعودي لم يخالف الطبري الذي كان متقدماً عليه زمنياً، لكنه خالف أيضاً معاصريه. وقد "انطلق المسعودي من موقف معرفي مختلف عن موقف معاصريه من المؤرخين؛ انطلق من موقف المشاهد الذي يعتمد على معايشته المباشرة، يقدم منها لقارئيه خبرته الخاصة بدلاً من "الأخبار المتواترة" التي تقدم خبرة السابقين. فكان المسعودي - خارج إطار كتاباته في التاريخ - يستقبل إشارات من الطبيعة ومن المجتمعات البشرية من خلال شيفرة تختلف عن الشيفرة التقليدية - شيفرة "الأخبار المتواترة"-" (ص 131).

أوّل مظاهر هذا التمايز، خاصة مع الطبري، هو التخلي عن آلية الإسناد التي "توظف لإعادة الخطاب إلى لحظة إنتاجه، إلى لحظة التلفظ به" (ص 135). التي تجعل من المؤرخ مجرّد راوٍ أمّا المسعودي فإنه لم يكتف بالرواية، وحاول نقد آلية الإسناد، ليس للطعن في مصدر الخبر، ولكن لنقد الخبر وفحصه اعتماداً على آليات المنطق ومبادئ العقل. "وإذا نظرنا إلى منهج المسعودي لفت نظرنا اختفاء الإسناد. ولا يأتي إسقاط الإسناد في "مروج الذهب" من باب تخفيف النّص والاختصار، ولكنه - منهج في تحويل ملكية النّص من الشاهد - الرّاوي الأوّل إلى المؤرخ الرّاوي. فبينما يتنصل الطبري من مسؤولية النص، يتمسك المسعودي بتحمّل المسؤولية كاملة" (ص 136). وهو ما يعني أن المسعودي لا يكتفي بإعادة رواية الأخبار ولكنه يحاول إعادة إنتاجها ونقدها وتأويلها.

إن سيزا قاسم وهي تحيل إلى مرجعية مفهومية ومنظومة فكرية مستمدة من لسانيات الخطاب، فإنها ترجع عملية توظيف الإسناد ليس إلى قوانين الخطاب الذي يفرض التعرف على قائله كضمان على شرعيته والثقة فيه، ولكنها ترجعها إلى موقف لغوي تحتمه طرائق التعامل مع اللغة. وترى في خطاب الطبري

والمسعودي موقفين مختلفين من اللغة، حيث تقول: "فنحن هنا إزاء موقفين من اللغة: موقف يرى أن اللغة نظام إشاري يستنفد معناه بنفسه ولا يعني سوى ظاهرة وأن وظيفة اللغة هي تمثيل عالم الموجودات. وموقف ثان ينظر إلى كل قول على أنه منتج مرسل معين في زمان ومكان محدّدين وفي سياق اجتماعي معين، وأن اللغة مشحونة بكل هذه الملابسات" (ص 138). ومن خلال هذين الموقفين اللغويين يمكن أن نقول إن الطبري ينتمي إلى الموقف اللغوي الثاني وأن المسعودي ينتمي إلى الأوّل.

وفي تخلّي المسعودي عن آلية الإسناد، فإنه قد عمل بطريقة أو أخرى على تحويل النّص. لأنه - كما سبق ذكره - يقوم بنقد الخبر، أو تنسيق مجموع الأخبار على هيئة مخصوصة فتكسب هذه الأخبار دلالات جديدة من خلال اشتغالها داخل سياق إخباري معين "والحدث الماضي - وهو مادة الخبر - ليس مساوياً للخبر، ولكنه واقع محسوس، فعلى الرغم من انقضائه في الزمن، غير أنه كأنما يملك وجوداً أنطولوجياً مفصولاً عن عملية الإنباء الأولى، ثم إن الحدث التاريخي أكبر من الإنباء وأكثر تعقيداً والإنباء إضافة إلى كونه انتقائياً فإنه أيضاً تأويلي" (ص 136). وبهذه الطريقة فإن المسعودي يقول بتأويل التاريخ، أي يفهم آليات اشتغاله أوّلاً ثم تفسيرها ثانياً.

وقراءة التاريخ غير سرد التاريخ، وهي النظرية السائدة الآن في الممارسة التاريخية المعاصرة، إذ نجد إدوار كار يربط بين التاريخ والتفسير حيث يقول: "التاريخ يعني التفسير والتأويل"[23]. أي أن اختيار أخبار دون أخرى أو نظمها بكيفية مخصوصة يعني تأويلها، أي قراءتها.

ونجد المسعودي قد قام بهذه القراءة كتطبيق على الأخبار التي تناولت مقتل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه. "فكتابة المسعودي تأويلية، ويأتي تأويله من طريقة ترتيب الأحداث في شكل متتالية تعاقبية تتوج بقصة مقتل الخليفة. أي أن الخط الذي يحكم مسار النّص يصل إلى ذروة قد مهدت له الأخبار التي سبقته، ولا تكتسب هذه الأحداث دلالة إلاّ بربطها بهذه الذروة. ويتدرج نص المسعودي من العلل الأكثر عمومية إلى الأكثر خصوصية، حتى يصل إلى فعل

القتل نفسه، فيترك هوية القتلة مجهولة" (ص 158).

ولكي يصل المسعودي إلى هذه القراءة لأحداث التاريخ - المتعلقة بأحرج فترة في التاريخ الإسلامي - قد اطْرح الآلية التقليدية الخاصة بالتاريخ والرواية وهي الإسناد والتي استبدلها بآلية منطقية عمادها السبب - النتيجة، لأن "كل حدث هو مقدمة لحدث لاحق، وخاتمة لحدث سابق أو تطوير له" (ص 149). ويؤكد إدوار كار هذه القضية أي الآلية المنطقية التي تتحكم في العلاقات بين الأحداث التاريخية إذ يقول: "من الناحية النظرية: التاريخ يتشكل من ترتيب أحداث الماضي في سياق منظم قوامه السبب والنتيجة"[24].

وهذا ما طبقه المسعودي على الروايات العديدة التي تناولت مقتل الإمام عثمان بن عفان رضي الله عنه، "فهو يبدأ فصله بذكر نسب الخليفة وأزواجه وأولاده وأملاكه وثروته وخصاله والعمال الذين اختارهم ليوليهم على الأقطار: إن كل هذه العناصر التي يذكرها المسعودي في بداية الفصل هي التي صنعت عثمان بن عفان وأدّت في النهاية إلى مقتله" (ص 159).

تجدنا في هذا الموقف أمام نسقين منطقين: النسق الأوّل هو مجموع الأعمال والصفات التي جعلت من عثمان رضي الله عنه خليفة، وجعل العلاقة بينها من نوع: سبب - نتيجة؛ والنسق الثاني هو هذه الأعمال والصفات التي أدت إلى مقتله. وتقوم نفس العلاقة المنطقية (السبب والنتيجة) بين النسقين المنطقيين.

ولكي يصل المؤرخ إلى هذه الغاية فإنه يقوم بعملية انتقائية لكي يقوم بقراءة يريدها أن تكون أقرب إلى التفسير. "ومما لا شك فيه أن المؤرخ له دور أساسي في عملية التنسيق هذه، فهو يختار من بين الروايات تلك التي تصلح أن تكون مقدمات، وتلك التي تبدو له أنها العاقبة التي ينذر بها الحدث، فيكون عمل المؤرخ انتقائياً تركيبياً" (ص 150).

وبهذه الطريقة يعتبر المسعودي رائد البحث في التاريخ السياسي والاقتصادي الذي يقول عنه إدوار كار: "يمكن القول إن التفسير الاقتصادي والاجتماعي للتاريخ يمثل مرحلة متقدمة في التاريخ من التفسير السياسي البحث"[25]. وهذا ما

قام به المسعودي إذ ترك "التاريخ الحولي - المرتب تبعاً للسنين - وتبنى ترتيباً آخر تبعاً للملك، فاستبعد التقسيم الفلكي وأقرّ مكانه تقسيماً اجتماعياً سياسياً، وهذا التقسيم يعطي مجالاً أكبر للمسعودي في الرّبط بين الأسباب والمسببات" (ص 150). وبهذه الطريقة فإن المسعودي يكون قد دشن طريقة جديدة في الكتابة التاريخية.

وهذه الممارسة بالذّات تقرب المسعودي من الأنثروبولوجي "لأن اهتماماته كانت تنحو به نحو الظواهر التجريبية... فالمسعودي ينهج نهج الأنثروبولوجي الذي يقوم على المشاهدة المباشرة ويرفض إلى حدّ ما السلطة المرجعية للنص، ومن ثمّ فالتعامل مع التاريخ يكون - عنده - مع الوقائع لا مع النّصوص" (ص 148). فهو يتعامل مع الظواهر بمنطق تجريبي ويربط النتائج بعلاقتها.

ولعلّ الذي جعله ينحو هذا المنحى هو خضوعه لبعض المحركات الإيديولوجية وخاصة فيما يتعلق باعتزاله. فهو "لم يكتب التاريخ من وجهة نظر رسمية أي أنه يتبنّى رواية تخالف الرواية العباسية للتاريخ، وينطلق من بعض المنطلقات التي تخالف الموقف السّني الرسمي في التعامل مع القضايا الفقهية. ويبدو ثمة تشابه بين المنهج الذي اتبعه المسعودي ومنهج المعتزلة" (ص 150).

إن المسعودي بانتهاجه هذا النهج فإنه أنتج "نصّاً" باعتباره مجموعة من العمليات اللغوية التي تحاول أن تعبر عن تجربة إمبريقية مقابل "الخطاب" بمفهومه الأوّلي أي كلام مباشر يصدر من مرسل إلى متلق، كما حصل عند الطبري حيث كانت عناصر النسق الاتصالي في مواجهة مباشرة، والعلاقة بينها ثابتة، أي أن الطبري كان في موقف المرسل وطلابه في موقف "المستمع" وأيضاً الرسالة كانت في موضع مستقر في علاقتها بالمتخاطبين لأن الطبري كان "يحكيها" دون أن يقولها.

بالمقابل نجد أن المسعودي كان يريد امتلاك النص وذلك عن طريق إعادة ترتيب الأحداث وجعل بعضها بسبب من بعض، كما أنه ألغى آلية الإسناد "على أساس أن المسعودي يؤسس هنا سلسلة جديدة من الإسناد تبدأ به هو، فلا بد لمن ينتقل عنه أن يثبت أن هذا النص له وأن ينسبه ويضيفه إليه: فهذا الخطاب

أصبح "نصاً"، ولا يمكن بعد ذلك أن يجتث من مصدره الأوّل الذي يعطيه شرعيته" (ص 136). إن تأسيس "النص" يعني امتلاكه لأنه منتجه الأوّل وبالتالي مصدره.

هذه الآلية التي وظفها المسعودي التي تربط شرعية النص بشرعية قائله تضرب جذورها العميقة في التراث اللغوي العربي وتعتبر القائل مكوناً أساسياً من مكوّنات النص التواصلي. فقد "ربط العرب بين دلالة النص وقصد المتكلم، ومن ثم يفقد النص دلالته إذا انفصل انفصالاً أنطولوجياً عن قائله. فإذا كانت العلامات المفردة مثل "كتاب" أو "سيف" أو "فرس" لها دلالة إشارية تربطها بالموجودات ربطاً مباشراً، فإنها إذا أضيف بعضها إلى البعض لتحمل دلالة، فلا بد أن تكون هذه الدلالة نابعة عن قصد المتكلم ومعبّرة عنه؛ فالمعنى لا يأتي من الأشياء نفسها، ولكنه يأتي من نفس المرء الذي ينتج القول، والذي ذهبنا إليه [...] من تحليل لنسق الاتصال في الثقافة العربية هو أن كل نصّ يرتبط ارتباطاً عضوياً بقائله... ولذلك لا توجد أقوال مجرّدة، لها وجودها الذاتي المستقل" (ص 137).

هذا التوجه الجديد في كتابة التاريخ جعل ابن خلدون يُعجب بالمشروع التاريخي الذي دشنهُ المسعودي والمتمثل خاصة في رفض الإسناد باعتباره آلية تكرّس التقليد وتعمل على التحقق من مصدر الحدث وليس من طبيعة الحدث أو وظيفته؛ والسبب الثاني - والذي يعتبر نتيجة طبيعية لهذه الممارسة - هو اهتمام المسعودي بالتاريخ السياسي والاقتصادي والمؤسسات الاجتماعية، أي تحويل الخطاب التاريخي من سلسلة من الأقاويل السردية إلى ممارسات فعلية حقيقية.

وقد اعتبر ابن خلدون كتاب "مروج الذهب" للمسعودي "بمثابة مرحلة حاسمة في الإستوغرافيا الإسلامية. فهو يرى أن المسعودي قد سجل أكمل تاريخ للعالم في عصره، فأصبح "أصلاً يقتدي به من يأتي من المؤرخين من بعده"".[26]

أمّا ابن خلدون فإنه يعتبر المؤرخ العربي الذي أخذ نصيباً كبيراً من الاهتمام، خاصة في العصر الحديث، لأن الكتابة التاريخية عنده تتجاوز سرد

الأحداث ورواياتها إلى التبشير بعلوم أخرى تتنزَّل ضمن مدارات معرفية أخرى مثل علم الاجتماع والإستوغرافيا وعلم الأنتروبولوجيا وغيرها من العلوم الإنسانية. ويعود هذا إلى الظروف الحضارية التي كتب فيها ابن خلدون تاريخه. وهكذا نلاحظ "أن جهد ابن خلدون الجبار في دراسة العمران البشري واستخراج قوانين التطور الاجتماعي جاء في عهد كان فيه العالم الإسلامي المترامي الأطراف قد انقسم دولاً متناحرة تغير عليها جحافل الغزاة، وكانت مدينته قد سارت خطى واسعة في طريق الانحطاط والانهيار"[27].

هناك سبب آخر جعل ابن خلدون يستقطب الاهتمام هو تدشينه لسنّة جديدة في الكتابة التاريخية تمثلت في تخليه عن آلية الإسناد، وبهذا "فإن ابن خلدون وهو يرفض الإسناد منهجاً للتاريخ يخرج عن تقليد متداول منذ قرون ويرفع مفهوم التاريخ إلى مستوى إنتاج التاريخ"[28]. وتخلّي ابن خلدون عن آلية الإسناد يعني أنه قد "كسّر سياق النص المرتبط بالمتكلم، وكسّر أيضاً التحديد المسبق من الناحية الأنطولوجية" (ص 140). وهذا يعني أيضاً أنه كسّر الحلقة المفرغة "حيث يظل النّص وحدة ثابتة، غير قابلة للتغير أو التحوّل وأدخل عنصراً جديداً هو أقرب إلى الطاقة التي من جرّائها يتغير النّص، وهذه الطاقة هي الاستقراء" (ص 140).

على مستوى الشكل، يختلف ابن خلدون عن الطبري والمسعودي رغم إعجابه بهما، فإعجابه بالأوّل لأنه كان فقيهاً، أمّا إعجابه بالثاني فإنه يعود إلى طريقة المسعودي التجريبية التي اتبعها في "مروج الذهب". ولكن الطبري وهو يحرص على استعمال المنهج الأصلي (الإسناد) لم يكن وفياً لحيثيته كفقيه فحسب، بل أراد أن يرفع الخبر التاريخي إلى مستوى "وثوق الخبر الشرعي"[29]. أي أنه أخذ الآلية الإجرائية وأسقطها على علم أصول الفقه دون مراعاة الخصوصية كل ميدان. وهذا ما جعل سيزا قاسم تقول عنه: "غير أن الذي حدث فعلاً - نتيجة لذلك - (تقصد توظيف آلية الإسناد) هو تجميد للحاسة النقدية عند اللجوء إلى العلم، من حيث الخلط بين الأخبار الشرعية من جانب والأخبار التاريخية من جانب آخر، ومن حيث الخلط بين شكل علم

الأصول الحديث، وهو الإسناد، وجوهر هذا العلم وهو الحكم على قصد المتكلم" (ص 135). مما نتج عنه "وقوع الكتابة التاريخية في التقليد لم يؤد إلاّ إلى إعادة لا تنتهي لإنتاج أخطاء منهجية وإقامة تاريخ يعتمد الثقة بالأشخاص الرواة مقياساً وحيداً لصحة التاريخ"[30].

ولكن ابن خلدون لم يندرج في هذا السياق، أي تكرار الأخبار وتزكيتها، بل إنه يعطي لمفهوم التقليد في مجال علم التاريخ معنى يتفق مع تصوّره لهذا العلم. "فنقد التقليد هنا يعني رفض كل خبر تاريخي لا تسنده قوانين العمران... فأمّا التراكم الهائل للمكتوب التاريخي والاستنساخ اللاواعي لكل ما قاله القدماء تكون مهمة العقل الأولى هي النقد، ويكون الهدف هو الإفلات من التقليد"[31].

هذه المقاربة الجديدة للخبر التاريخي كما أنتجه ابن خلدون أدّت إلى إحداث نسق تواصلي جديد أدّى إلى تغيّر عناصر المقام الخطابي، لأن ابن خلدون قد دوّن تاريخه، أي كان يتجه إلى "قارئ" في حين أنّ الطبري أملاه، أي كان يوجهه إلى "مستمع"/حاضر، وبالتالي فإن عملية التدوين كانت لها آثارها الملموسة على صعيد الخطاب التاريخي. "إذا كان التدوين قد نشأ عن الفرقة والاختلاف فإن لهذا أهميته البالغة بالنسبة لعلم التاريخ الذي أسهمت بداياته، وبكيفية حاسمة - في تثبيت تراث (سنّة) الأمة الناشئة ولم يكن هذا التثبيت... بمعزل عن السلطان السياسي"[32].

نلاحظ إذن أن هناك تغيّراً في نقل المعرفة وفي حواملها التي صارت حوامل رمزية تشكيلية أي كتابة. "ويرى ابن خلدون أن الكتابة ذات فائدة كبيرة في إذكاء العقل، وفي تنمية الفطنة والكيس، وأنها تساعد على اكتساب ملكة من التعقل تكون زيادة عقل. وإذا استرسلنا مع ابن خلدون في التأمل حول الكتابة نجد أنها تفصل النّص عن قائله وتجعل منه حقيقة موضوعية ملموسة ماثلة لها كيان مادي منفصل عن كاتبها، فتخلق نوعاً من الانفصال في نفس المتكلم الذي يجد كلامه مسطوراً أمامه على الورق: فهو جزء منه لأنه منتجه ولكنه انفصم عنه وأخذ يحاوره" (ص 139). والكتابة كما يقول ابن خلدون هي نتاج التدبر والبصيرة، أي الاحتكام إلى العقل.

وإذا عدنا إلى تاريخ العلوم الإسلامية نجد أن اللغة (ومعها الكتابة) تعتبر أساسية في هذا المجال لأنها حافظت على نسق النّص القرآني وتثبيته وبالتالي حفظته من تهوّر المتلاعبين ونسيان الذاكرة. ومعلوم أن تدوين القرآن الكريم قد تمّ في عهد عثمان بن عفان. في هذا المستوى فإن الكتابة/التدوين تحافظ على العلاقة الأبدية بين الدّال والمدلول، "فكلا الدّال والمدلول ينبغي أن يظلاهما، وهوية المدلول المقدس مرهونة بأن يبقى نسق الدّال ثابتاً وإلى الأبد، فلا كلمة تنوب عن أخرى، ولا تبدل مواقع العلامات، والترادف محظور، فنسق الخطاب المقدس ينبغي أن يظل ثابتاً وإلى الأبد"[33]. ولتحقيق وحدة الأمة الإسلامية والمحافظة على هويتها، انتقلت قدسية النّص القرآني إلى الخطاب التاريخي (خاصة عند الإمام الطبري) لأن آلية الإسناد تتجه دائماً إلى الأصل. وفي نصّ الحديث والسنة فإن الصحابة والتابعين وتابعي التابعين يستمدون قدسية كلامهم من المصدر الذي هو النبي ﷺ لأنهم عايشوه أو عايشوا من عايشوه. ولهذا كان لآلية الإسناد - في العلوم الشرعية خاصة - عناية خاصة.

هناك سبب آخر جعل ابن خلدون متميزاً عن غيره من المؤرخين، لأنه اعتمد على سيرته الذاتية في كتابة التاريخ، أي أنّه كان ذاتاً وموضوعاً في الوقت ذاته. "يبدأ ابن خلدون، في سيرته الذاتية - بسرد تاريخ عائلته. نجد أنفسنا أمام أسرة ترجع عراقتها إلى أزمنة موغلة في القدم... ويذكر ابن خلدون مؤرخاً متخصصاً في تاريخ الأندلس هو ابن حيان ليطلعنا على الدور الهام الذي لعبه بنو خلدون في تاريخ إشبيلية... وأصبح بنو خلدون وزراء لابن عباد في إشبيلية"[34]. إن السيرة الذاتية هنا تتقاطع وتندمج مع التاريخ العام لآل خلدون سواء في اليمن أو في الأندلس. ولذلك فإنه عن طريق حديثه عن سيرته الذاتية يعيد تركيب تاريخ عائلته والتاريخ السياسي والاجتماعي السائد آنذاك.

ويلاحظ علي أومليل أن "هناك رابطة وثيقة بين التاريخ الشخصي "التعريف" والتاريخ "العبر"، وتنظير هذا التاريخ"[35]. لذلك فإن هذه الممارسة التاريخية تسمح بتداخل الأطراف الثلاثة وتمزج بين أنماط مختلفة من الخطابات وهي التنظير والسيرة الذاتية والتاريخ. ويرى الفكر الحديث "أن العلاقة بين السرد

والتاريخ هي علاقة خضوع، فالتاريخ باعتباره عنصراً من عناصر الحكي يتحكم في السرد سواء فيما يتعلق بشكله أو معطياته الداخلية والمضمونية"[36]. هكذا نلاحظ أن السيرة الذاتية لابن خلدون - كما عرضها في كتابه "التعريف بابن خلدون" والتي وظف فيها الكثير من عناصر الحكي تلخص نهاية مجد عائلته بفقدان تأثيرها السياسي وكان هروب ابن خلدون والتجائه إلى قلعة ابن سلام نتيجة لتهميش عائلته بعد أن احتلت المراكز العليا في السلطة. والتاريخ الذي كتبه ابن خلدون متصل بتجربته الشخصية وبفشله السياسي.

ويرجع ابن خلدون هذا الفشل إلى ضعف "العصبية" - وهو مفهوم أساسي في الفكر الخلدوني - مثله مثل طبائع العمران. "ففي المغرب الذي هو بلاد" قبائل وعصبيات "كل عمل سياسي لا بد وأن يمرّ عبر اللعبة القبلية، ولا يمكن أن يمارسه إلاّ من كانوا مرتبطين ارتباطاً طبيعياً بإحدى القبائل، ومنتسبين لإحدى العصبيات"[37].

ونجد ابن خلدون يطبق مفهوم "العصبية" في سياق حديثه عن مقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه، في حين أن المسعودي أرجع ذلك إلى الظروف التي صنعت منه خليفة على المسلمين وهي نفسها التي أدت إلى مقتله في النهاية. وتحلّل سيزا قاسم هذه الآلية (العصبية) كما استثمرها ابن خلدون أثناء حديثه عن مقتل عثمان رضي الله عنه حيث تقول: "فالطعن الذي أثارته القبائل ضد عثمان لم يكن بسبب عثمان نفسه، ولكنه أتى من الصراع القبلي الذي كان يضع قريشاً وجهاً لوجه مع القبائل الأخرى، مثل بني بكر بن وائل وعبد القيس وسائر ربيعة والأزد وكندة وتميم وقضاعة" (ص 162).

هناك مفهوم آخر أثير عند ابن خلدون إلى جانب مفهوم العصبية وهو مفهوم قوانين التاريخ (طبائع العمران) والذي فسّر به فشل تجربته السياسية الذاتية. ولهذا يمكن اعتباره "فشل تجربة السياسة وبالتالي فسّر به سيرته الذاتية". ولهذا يمكن اعتبار "فشل تجربته السياسية قابلاً لأن يفسّر بالتاريخ، بل يمكن تفسيره بواسطة قوانين التاريخ كما حدّدها ابن خلدون نفسه. ذلك أن تاريخ الشخص وتاريخ عائلته يندمجان في التاريخ العام"[38]. وعن طريق هذا الربط يندمج الذّاتي

بالموضوعي وتتحوّل الذّات إلى عارضة لأقوالها وأفعالها. ونجد أن بول ريكور P. Ricoeur يوضح العلاقة المتينة بين التاريخ والحكي، حيث يقول: "توجد بين السرد التاريخي والسرد التخييلي بنية سردية مشتركة تسمح لنا باعتبار الخطاب السردي كنموذج متجانس للخطاب"(39) وهذا ما يفسّر تماماً تداخل السيرة الذّاتية بالتاريخ العام، لأن موضوعها هو "الحدث" وأداتهما هي اللغة "باعتبار أن السرد التخييلي والسرد التاريخي يقدمان وحدة بنيوية وبهذا فإنهما يكوّنان لعبة لغوية موحّدة"(40).

إن الحديث عن اللغة يسلمنا إلى الحديث عن النسق التواصلي الذي تعامل معه ابن خلدون، والجهاز الذي بث من خلاله رسالته. لقد تعرّضنا من قبل إلى اعتماد ابن خلدون على الكتابة، أي أنه أراد (نوى) أي يخبر الحاضر والغائب على السواء. وهذا الوضع الخطابي يتطلب تغيراً في مواضع المتخاطبين (عناصر الموقف التواصلي). وترى سيزا قاسم أن هذا الوضع التواصلي الجديد كان ابن خلدون قد عرضه في افتتاحية كتابه (المقدمة. ج 1)، تقول: "وإذا كان لنا أن نفسر هذا النص فقد نقول إن ابن خلدون يقرّر أن النبي ﷺ على الرغم من كونه أمياً، فقد عرفنا نبوته من عملية استقراء علامات قد تكون حروفاً مسطورة في الكتب مثل "التوراة" و"الإنجيل"، وقد تكون علامات طبيعية لها دلالة خاصة لا بد من فكّ شيفرتها وهي المعجزات. والاستقراء هو مرحلة تالية للقراءة، فالقراءة تقف عند سطح الأمور، وعند تعرف سلسلة العلامات المنقوشة على الحجر أو المسطورة على الورق، أمّا الاستقراء فيتجاوز هذا السطح للوصول إلى المعرفة، وهي تجاوز الظاهر للوصول إلى المعرفة، وهي التي تجاوز الظاهر لتصل إلى بواطن الأمور... فإن الشواهد التي يسوقها على صدق النبوة هي أقرب إلى الكتابة منها إلى المشافهة فكلها علامات تعمل في غياب صاحبها" (ص 139).

وباعتماد ابن خلدون الكتابة كوسيلة لنقل المعرفة، أي تمرير خطابه التاريخي الذي يريد به إعلام الحاضر والغائب في الوقت نفسه، ولكن عن طريق وسيلة لتثبيته، فإنه شرط هذا الموقف التواصلي بمجموعة من المواصفات التي

يجب توفّرها في متلقي خطابه، وبالتالي فإن وضعه يكون مختلفاً تماماً عن وضع "مستمع" الطبري.

فعندما "شرع ابن خلدون في بث الرسالة - أي نقل معرفته - لم يخاطب مستمعاً ماثلاً أمامه بل خط رسالته على الورق، ولذلك فإن مخاطبه افتراضي، تخيلي، غائب. وتحتل قضية الغياب والحضور مركزاً محورياً في عملية الأداء اللغوي، وفي الفكر الإسلامي والبشري عموماً؛ فإن كان المتكلم الغائب يستطيع أن يفوّض "رسولاً" يكون راوياً وحاكياً ينقل رسالته "يتحملها" ويؤديها عنه بحذافيرها ونصها دون تبديل أو تحوير؛ فإن المخاطب له وضع مختلف في السياق الاتصالي إذ لا يستطيع أن يفوض غيره ليستمع إلى الرسالة ويستقبلها بدلاً منه، بل عليه هو ذاته أن يتلقاها. والجدلية القائمة بين النّص والمخاطب هي عماد عملية التأويل والتفسير، أي شيفرة الرسالة. وفي الواقع لم يكن التصارع في النسق الاتصالي الذي يحكم كتاب "العبر" بين المخاطب (المستملي) والنّص، بل بين واضع النّص نفسه ونصّه؛ وهذا النص الذي ظل المؤلف طيلة ربع قرن ينقح فيه ويبدّل، يضيف ويستقطع، يفصّل ويختصر" (ص 130).

إن استعمال الكتابة كأداة لنقل المعرفة، سمح لابن خلدون ببناء نصّه بناء محكماً وتمحيص أخباره وبالتالي تأويلها وتفسيرها. وواصل معايشته لنصّه طيلة ربع قرن. أي طوال هذه المدّة كان ابن خلدون نفسه هو مستقبل نصه. عكس الإمام الطبري الذي تنزلق منه الأحداث كلما انتهى من إملاء جملة أو مركّب جملي. هذا الوضع التواصلي الذي فرضه ابن خلدون من خلال نصّه جعل مخاطبه (متلقي الخطاب التاريخي) متعدّد (أي بصيغة الجمع) بالإضافة إلى أن زمن القراءة زمن مفتوح. في حين أن مخاطب الطبري "مستمع" مخصّص (بصيغة المفرد) والعلاقة بين المرسل والمستقبل قارة وثابتة وزمن القراءة زمن مغلق، أي مرتبط بلحظة تلفظه. وبالمقابل نجد أن العلاقة بين المرسل والمخاطب (بفتح الطاء) في الخطاب الخلدوني رجراجة وغير مستقرة ولا ثابتة وهو ما يفتح هامش التأويل والتفسير واسعاً أمام المستقبل للخطاب.

وقد أعطى ابن خلدون صورة لمخاطبه، وذلك في صدر كتابه يوضح فيها

طريقة كتابة التاريخ وكذلك طريقة تلقيه، ولهذا فإنه "يختار مخاطبه بدقة فائقة؛ فهو يخاطب الخاصة المهتمين بعلم التاريخ، ويميز بين نمطين من المخاطبين يمكن تصنيفهم لمستوى تمثلهم لهذا العلم الذي يقدمه... ومن ثم فإن ابن خلدون ينقد منذ البداية النسق الاتصالي الذي قامت عليه علاقة الطبري بمستمعيه، من حيث السلبية التي تتمثل من المستقبل... فالمخاطب الذي ينشده ابن خلدون هو من تتوافر فيه صفة جوهرية هي "البصيرة"، التي يستطيع أن ينفذ بها إلى باطن التاريخ وإلى جوهر الأشياء" (ص 131). فالمخاطب الذي يستهدفه ابن خلدون هو "العلماء والخاصة"، لأن الإواليات الخاصة التي يشتغل وفقها خطابه تجعله بمنأى عن أفهام العامة والتي ترى في التاريخ مجموعة من النوادر والطرائف.

كنا قد أشرنا من قبل إلى اعتماد ابن خلدون على منهج علم الأصول، أي أن كتابة التاريخ تمت من خلال انتقال منهج علم آخر إلى حقل تاريخي: إذ نقل الطبري علم أصول الحديث، ونقل المسعودي منهج العلوم التجريبية، ونقل ابن خلدون منهج علم أصول الفقه" (ص 163). وهذا يعود إلى سيادة هذا العلم داخل المنظومة الفكرية الإسلامية. و"قد يفسّر لجوء ابن خلدون إلى لغة "الأصول" بأهمية هذا العلم في تكوينه الفكري"[41]. لأنه كان على اطلاع واسع على العلوم الإسلامية، إضافة إلى كون علم أصول الفقه يتطلب مهارات عقلية لاستخراج الأدلة الشرعية وآليات الإقناع التي يوفّرها هذا العلم.

ولكن ابن خلدون لم يلتزم بكل شروط علم الأصول، "فانتقلت الشروط المسيطرة على سياق الاتصال إلى المخاطب، كما خرجت هذه الشروط من نطاق الأخلاق والدّين لتدخل نطاق العقل والنقل" (ص 131). في حين أن اهتمام علم الأصول كان منصباً على دلالة الخطاب في بعديه الديني والأخلاقي.

إن المقارنة التي عقدتها سيزا قاسم بين الطبري وابن خلدون قد تمت على أساس تواصلي وتوصلت إلى أن كلاً منهما اعتمد نظاماً تواصلياً خاصاً به "فاختلاف الملابسات التي صاحبت تأليف "تاريخ الرسل والملوك" و"المقدمة" يوحي بالعفوية التي تصاحب الإملاء مقابل التدبّر الناتج عن انقطاع ابن خلدون

لكتابة تاريخية والمراجعة المستمرّة التي امتدّت على مدى أكثر من عشرين سنة، كما يلفت النظر إلى نظام الاتصال الذي ميّز كلاً منهما. فمع وجود تشابه بين نظامي الاتصال، إلاّ أن العلاقة بين أطراف هذه البنية تتخذ أبعاداً مختلفة..." (ص 129). مع الإشارة أن ابن خلدون قد اتخذ من الطبري مرجعاً في كثير من الأخبار ولكنه أخضعها للعقل.

أما العلاقة بين المسعودي وابن خلدون، فإن كلاهما قد ركّز على دور المخاطب في فهم النص التاريخي وتأويله "وإذا كان لنا أن نستنتج شيئاً (...) فهو أن النسق الاتصالي لدى المسعودي وابن خلدون حوَّل المخاطب من دور المستقبل الساكن إلى دور المستقبل الفاعل، فالأول جعل مهمة المخاطب هي إعادة التشفير - إن صحّ التعبير - أمّا الثاني فجعل مهمته إعادة الكتابة التاريخية" (ص 132). وهذا يعني أن المسعودي وابن خلدون قد ركّزا على المخاطب ودوره في النص التاريخي وقد خصّص كل منهما مخاطبه.

وما يتميز به ابن خلدون في هذا السياق هو أنه نظر إلى الأحداث التاريخية باعتبارها أحداثاً لغوية بالدرجة الأولى، وهذه النقطة تعتبر مثار نقاش عميق في فلسفة اللغة في العصر الحديث. "ويؤكد ابن خلدون على مسألة هامة جداً على الصعيد الفكري، وهي تلازم التقدم العمراني والحضاري مع التقدم الفكري والمعرفي"[42]. وإلى هذه الفكرة تذهب سيزا قاسم عندما تقول: "فابن خلدون يرى أن الحوادث التاريخية والظواهر الاجتماعية تحدث على شكل صور وأنماط معينة ومحدّدة لا يمكن أن تخالفها أو تشذّ عنها، وهذه الصور أو الأنماط - وهي ما أطلق عليه ابن خلدون "طبائع العمران" - خصائص ثابتة في الأشياء هي لها بمثابة الطبع والمزاج. والطبع - من هذا المنطلق - هو معطى من المعطيات الواقع، وليس نتيجة لعلة أو لسبب معيّن، ولذلك يمكن القول إن قانون ابن خلدون هو أقرب إلى القواعد السياقية التي تحكم تآلف الكلمات في التراكيب اللغوية حيث إن لكل نمط من أنماط الكلمات مكاناً محدّداً في السياق اللغوي، ولا يمكن أن يحلّ محله سوى وحدة من النمط نفسه" (ص 152).

وتؤكد سيزا قاسم من خلال الجهاز المفاهيمي الذي يحكم لسانيات

الخطاب على اعتبار "الخبر" حدثاً لغوياً بالدرجة الأولى. وهذا يعبّر عن انسجام في الموقف الفكري للباحثة لأنها تتعامل مع أنماط خطابية تتميز بأنظمتها التواصلية المتباينة وليس مع الأخبار باعتبارها حقائق مؤكّدة تاريخياً وتخضع للتجربة الإمبريقية. "وإذا تمعنا في طبيعة الخبر، ووظيفته، وطرق تأليفه مع غيره من الأخبار، اتضح لنا أن الطبري يقف عند المستوى المعرفي في بنية الخطاب التاريخي أي عند تقديم المفردة في هذا الخطاب، وهي "الخبر المفرد" والمهارة المعرفية المطلوبة لاستيعاب هذا المستوى هي التعرف. أمّا المسعودي فيمثل خطابه المستوى السياقي، أي ربط كل مفردة بالمفردة اللاحقة، في شكل سردي؛ والمهارة المعرفية المطلوبة لاستيعاب هذا المستوى هي الفهم؛ والفهم هنا هو إدراك العلاقات التي تستدعي ترتيب هذه المفردات وتتابعها.

أمّا ابن خلدون فيمثل خطابه المستوى الدلالي، وهو يتطلب من القارئ لكي يصل إلى كنهه العمليات استدلالية تكشف عن البنيات المجرّدة التي تكمن وراء الأخبار المفردة، ولا بد أن تقاس عليها هذه الأخبار لتُصحّح وتُعرف حقيقتها" (ص 143). وهكذا تفسر سيزا قاسم أنظمة التواصل عند هؤلاء المؤرخين الثلاثة وتربطها في الوقت ذاته بمستويات التلقي والتي تتمثل في التعرف والفهم والدلالة. والتعرف في هذا السياق يعني الاكتشاف والإخبار والفهم يعني التأويل اعتماداً على الآليات الإدراكية أمّا الدلالة فإنها تخص مستوى عال من التجريد المعنوي.

وبهذه الطريقة فإن ابن خلدون قد كشف عن علاقة البنية الاجتماعية كمنتوج حضاري يرتبط بفترة تاريخية محدّدة بالأشكال المعرفية السائدة، لأن "الأشكال الاجتماعية السائدة في البنية (...) تتمخض عن أشكال معرفية وعلوم تتناسب عضوياً معها"[43]. ولهذا نجد أن الفكر الحديث بمنتجاته المعرفية يحاول أن يسحب ابن خلدون من ميدان التاريخ إلى ميدان علم الاجتماع واعتباره أوّل مؤسس لهذا العلم والجدّ الأول له. ومنهم من يذهب إلى المقارنة بينه وبين رائد الوضعية الاجتماعية الحديثة "أوغست كونت" وما يترتب عن هذا من إلغاء لخصوصية الثقافة الإسلامية ومن إلغاء لفترة حضارية محدّدة.

والآن كانت سيزا قاسم قد أخذت الكثير من أفكارها عن كتاب علي أومليل: الخطاب التاريخي: دراسة لمنهجية ابن خلدون فإنها استثمرت بذكاء مفاهيم لسانيات التواصل وطبقتها على النص التاريخي مع تحليلها لنظم الاتصال التي ميزت خطاب كل من المؤرخين الثلاثة مع تأكيدها على عملية انتقال المناهج والمفاهيم من علومها الأصلية إلى علم التاريخ.

الهوامش

(1) محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص 75 - 76.
(2) إدوار كار: ما هو التاريخ؟ ص 8.
(3) جابر عصفور: تعريف المصطلحات الأساسية، ص 73 - 74.
(4) سيزا قاسم: الخطاب التاريخي...، ص 134.
(5) م. س، ص 140.
(6) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 12 - 13.
(7) Roland Barthes: Le discours de l'histoire, p. 13.
(8) Aristote: Poétique, 1451 b.
(9) R. Barthes: Le discours de l'histoire, p. 14.
(10) جون ماري بيام: الاتصال بين التاريخ والبنية، ص 91.
(11) إدوار كار: ما هو التاريخ؟ ص 26.
(12) م. س، ص 33.
(13) أضولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ، ص 23.
(14) ثائرة شعلان: البنيوية: الرمز/اللاشعور/التاريخ، ص 33.
(15) أضولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ، ص 33.
(16) م. س، ص 11.
(17) سيزا قاسم: الخطاب التاريخي، ص 127.
(18) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 48.
(19) سيزا قاسم: الخطاب التاريخي...، ص 128.
(20) إدوار كار: ما هو التاريخ؟ ص 8.
(21) م. س، ص 23.
(22) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 168.
(23) إدوار كار: ما هو التاريخ؟ ص 25.
(24) إدوار كار: ما هو التاريخ؟ ص 98.
(25) إدوار كار: ما هو التاريخ؟ ص 141.
(26) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 132.
(27) قسطنطين زريق: نحن والتاريخ، ص 20.
(28) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 6.
(29) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 34.
(30) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 14.
(31) م. س، ص 65.
(32) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 26.

(33) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 43.

(34) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 77.

(35) م. س، ص 87.

(36) U. de Picardie: Récit et Histoire, p. 204.

(37) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 80 - 81.

(38) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 80.

(39) P. Ricoeur: La Narrativité, p. 3.

(40) Op. cit, p. 49.

(41) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ص 64.

(42) فرديريك معتوق: المنهجية في العلوم الاجتماعية، ص 70.

(43) فرديريك معتوق: منهجية العلوم الاجتماعية، ص 18.

المراجع

أ - (باللغة العربية)

القرآن الكريم

I - الكتب:

1 - الآمدي، سيف الدين علي بن محمد: الإحكام في أصول الأحكام، ج III، دار الكتب العلمية، بيروت 1983.

2 - ابن باديس، الإمام عبد الحميد: مبادئ الأصول، ت: عمار طالبي، ط 2، المؤسسة
الوطنية للكتاب، الجزائر 1988.

3 - بن جزي، أبو القاسم محمد بن محمد بن أحمد: تقريب الوصول إلى علم الأصول، ت: محمد علي فركوس، دار التراث الإسلامي، الجزائر 1990.

4 - ابن جعفر، أبو الفرج قدامة: نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د. ت، بيروت.

5 - ابن حزم، الحافظ أبو محمد علي: الإحكام في أصول الأحكام، ج II، دار الآفاق الجديد، ط 3، بيروت 1983.

6 - ابن حيون، القاضي النعمان: كتاب أساس التأويل، ت: عارف تامر، دار الثقافة، بيروت 1960.

7 - ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد: كتاب فصل المقام وتقرير ما بين الشري والحكمة من الاتصال، ت: ألبير نصرى نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1961.

8 - أدونيس، أحمد علي سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1985.

9 - الأنصاري، أحمد مكي: نظرية النحو القرآني، دار الكعبة، السعودية 1405هـ.

10 - أنيس، إبراهيم: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5، القاهرة 1984.
11 - أومليل، علي: الخطاب التاريخي - دراسة لمنهجية ابن خلدون، معهد الإنماء العربي، د. ت، بيروت.
12 - بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، ت: نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1970.
13 - بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، ط 3، دار الطليعة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب 1985.
14 - باسكيز، أضولفو: البنيوية والتاريخ، ت: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت 1981.
15 - الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1963.
16 - بدران، بدران أو العينين: أدلة التشريع المتعارضة، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1974.
17 - بليث، هنريش: البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ت: محمد العمري، منشورات سال، فاس - المغرب 1989.
18 - بنيس، محمد: حداثة السؤال (بيان الكتابة)، دار التنوير، بيروت 1985.
19 - بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب 1989.
20 - بوجدرة، رشيد: معركة الزقاق (رواية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.
21 - بورايو، عبد الحميد: القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.
22 - برادة، محمد: الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ضمن الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت 1981.
23 - التفتازاني، سعد الدين: مختصر المعاني، ت: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة 1938.
24 - تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة 1976.
25 - تليمة، عبد المنعم: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة 1978.
26 - تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي،

بيروت 1986.

27 - التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، د. ت، بيروت.

28 - الجابري، محمد عابد: الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت 1985.

29 - الجابري، محمد عابد: تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت 1985.

30 - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربي، د. ت، بيروت.

31 - الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ط المنار، القاهرة 1372هـ.

32 - الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ت: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1978.

33 - الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ط 6، القاهرة 1960.

34 - جينيت، جيرار: جامع النّص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، 1985.

35 - جماعة من المؤلفين: الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة، بيروت 1976.

36 - حسان، تمام: العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، د. ت، الدار البيضاء - المغرب.

37 - حسين، عبد القادر: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر، القاهرة 1975.

38 - الخطابي، أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم: بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت: محمد خلف الله، دار المعارف، د. ت، القاهرة.

39 - خمري، حسين: بنية الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سلسلة أصوات الرّاهن، د. ت، الجزائر.

40 - خورشيد، إبراهيم زكي: الترجمة ومشكلاتها، الهيئة المصرية، القاهرة 1985.

41 - الرماني، أبو الحسن علي ابن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، ضمن إعجاز القرآن، ت: محمد خلف الله، دار المعارف، د. ت، القاهرة.

42 - ريفاتير، مايكل: سيميوطيقا الشعر، ت: فريال جبوري غزول، ضمن المدخل إلى سيميوطيقا، دار إلياس، القاهرة 1986.

43 - زرزور، عدنان محمد: علوم القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت 1981.
44 - الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، د. ت، بيروت.
45 - زريق، قسطنطين: نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، ط 4، بيروت 1979.
46 - الزيدي، التوفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1985.
47 - سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ت: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، د. ت، القاهرة.
48 - السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980.
49 - السرخسي، أبو بكر محمد بن أحمد بن أبي سهل: أصول السرخسي، دار المعرفة، د. ت، بيروت.
50 - السعدني، مصطفى: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية 1987.
51 - سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية - سوريا 1983.
52 - السيوطي، الإمام جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، ط 2، القاهرة 1951.
53 - الشارني، عمر: المفهوم في موضعه أو علاقة الفلسفة بالعلوم، دار الجنوب للنشر، تونس 1992.
54 - الشافعي، المطلبي محمد بن إدريس: الرسالة، ت: أحمد شاكر، مكان النشر، وتاريخ النشر(؟).
55 - الشرقاوي، عفت: بلاغة العطف في القرآن الكريم، دار النهضة العربية، بيروت 1981.
56 - شعلان، ثائرة: البنيوية: الرّمز/ اللاشعور/ التاريخ كراسات ثقافية، القاهرة 1985.
57 - شلبي، محمد مصطفى: أصول الفقه الإسلامي، الدار الجامعية، ط 4، بيروت 1983.
58 - الشنقيطي، محمد الأمين بن المختار: مذكّرة أصول الفقه، الدار السلفية، د. ت، الجزائر.
59 - الشوكاني، محمد بن علي بن محمد: إرشاد الفحول إلى علم الأصول، دار

الفكر، د. ت، بيروت.

60 - صالح، محمد أديب: تفسير النّصوص في الفقه الإسلامي، ط 3، المكتب الإسلامي، بيروت 1984.

61 - صبحي، محيي الدين: نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس 1981.

62 - الصّولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أدب الكتّاب، ت: محمد بهجة الأثيري، دار الباز للطباعة والنشر، د. ت.

63 - الصّولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أخبار البحتري، ت: صالح الأشتر، دار الفكر، ط 2، دمشق 1964.

63 - الطرابلسي، محمد الهادي: بحوث في النّص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1988.

64 - عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، نهضة مصر، القاهرة 1970.

65 - عبد الرحمن، طه: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب 1987.

67 - عبد الغفار، السيد أحمد: التصوّر اللغوي عند الأصوليين، دار عكاظ، جدّة - السعودية 1981.

68 - علوش، سعيد: عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب 1986.

69 - العيد، يمنى: ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت 1975.

70 - العيد، يمنى: الرّاوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986.

71 - العيد، يمنى: في معرفة النّص، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985.

72 - عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1988.

73 - الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدّة - السعودية 1985.

74 - الغزالي، الإمام أبو حامد: المنخول من علم الأصول، ت: محمد حسن هيتو، دار الفكر، د. ت، بيروت.

75 - الغزالي، الإمام أبو حامد: المستصفى في علم الأصول، ج I، مكتبة المثنى،

بغداد 1322هـ.
76 - الغزالي، الإمام أبو حامد: معيار العلم في فن المنطق، ط 2، دار الأندلس، بيروت 1978.
77 - فخر الدين، جودت: شكل القصيدة في النقد العربي، دار الآداب، بيروت.
78 - فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 3، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985.
79 - فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992.
80 - فوكو، ميشال: نظام الخطاب، ت: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت 1984.
81 - قاسم، سيزا: الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال: قراءة في الطبري والمسعودي وابن خلدون، ضمن الأدب العربي، ج د ع، بيروت 1987.
82 - كرمود، فرانك) الإحساس بالنهاية، ت: عناد غزوان، دار الرشيد، بغداد 1979.
83 - قطب، سيد: في التاريخ: فكرة ومنهاج، دار الأندلس، بيروت 1982.
84 - القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة العامة للتأليف، د. ت، القاهرة.
85 - كار، إدوار: ما هو التاريخ؟ ت: ماهر كيالي وبيار عقل، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، بيروت 1980.
86 - الكوثري، محمد زاهد: كلمة عن كتاب الإنصاف للباقلاني، عمان- الأردن 1970.
87 - كيليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابة. دار الطليعة، بيروت 1982.
88 - لوجون، فيليب: السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت 1994.
89 - المجدوب، البشير: حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب، تونس 1982.
90 - مدكور، محمد سلام: أصول الفقه الإسلامي، دار النهضة العربية، ط 1، القاهرة 1976.
91 - المديني، أحمد: أسئلة الإبداع، دار الطليعة، بيروت 1985.
92 - مرتاض، عبد الملك: النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982.
93 - مرتاض، عبد الملك: ألف - ياء، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين

ليلاي» لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1992.
94 - المرتجي، أنور: سيميائية النص الأدبي، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1987.
95 - المسدي، عبد السلام: اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار العربية للكتاب (تونس)، ديوان لمطبوعات الجامعية (الجزائر)، 1986.
96 - معتوق، فرديريك: منهجية العلوم الاجتماعية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت 1985.
97 - مفتاح، محمد: التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994.
98 - الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت 1965.
99 - الموسى، نهاد: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي، الشركة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
100 - الميلود، عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء 1990.
101 - مخلوف، عبد الرؤوف: الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن، دار مكتبة الحياة، بيروت 1978.
102 - ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم، القاهرة 1966.
103 - مرعي، فؤاد: مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة، بيروت 1981.
104 - النصير، ياسين: الاستهلال: فنّ البدايات في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1993.
105 - النواجي، شمس الدين محمد بن حسن: مقدمة في صناعة النظم والنثر، ت: محمد بن عبد الكريم، دار مكتبة الحياة، د. ت، بيروت.
106 - نورس، كريستوفر: التفكيكية: النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية - سوريا 1992.
107 - الواد، حسين: مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس 1985.

II - القواميس المختصة:

العنوان والدلالات، الموقف الأدبي، عدد 215 216، دمشق 1989.
8 - ديريدا، جاك: توقيع - حدث - سياق، ت: فريق م. إ. ق، العرب والفكر العالمي، عدد 10، بيروت 1990.
9 - صياح، أنطوان: تقنية اختصار النص، دراسات عربية، عدد 7 - 8، بيروت

.1989
10 - العمري، محمد: المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، دراسات سيميائية أدبية
لسانية، عدد 5، فاس - المغرب 1991.
11 - غليون، برهان: صراع الثقافات أو حدود المدنية الغربية، جريدة الخبر، 8 و9 مارس 1994، الجزائر.
12 - مرتاض، عبد الملك: في نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، عدد 201، دمشق 1988.
13 - مرتاض، عبد الملك: نظرية النقد ونظرية النص، كتابات معاصرة، عدد 1، بيروت 1988.
14 - مرتاض، عبد الملك: النص: نقده ونقاده والحقيقة الفعلية، كتابات معاصرة، عدد 3، بيروت 1989.
15 - مفتاح، محمد: التحليل السيميائي أبعاده وأدواته (حوار)، دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 1، فاس - المغرب 1987.
16 - ناصف، مصطفى: النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز، فصول، عدد 3، القاهرة 1981.
17 - نبيل، خوري: فضاء النثر، الطريق، عدد 3 - 4، بيروت 1981.
1 - ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، دار صادر، د. ت، بيروت.
2 - التهانوي، المولوي محمد آعلي بن علي: كشاف اصطلاحات الفنون، ت: المولوي محمد وجيه، المولوي عبد الحق والمولوي غلام قادر، كلكتة، الهند .1862
3 - الجرجاني، السيد الشريف علي بن محمد: كتاب التعريفات، البابي الحلبي، القاهرة 1937.
4 - طاش كبري زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، المطبعة العثمانية، حيدر أباد .1977
5 - عصفور، جابر: تعريف بالمصطلحات الأساسية، ضمن عصر البنيوية، تأليف: إديث كيرزويل، دار آفاق عربية، بغداد 1985.
6 - علوش، سعيد: معجم المصطلحات الدار البيضاء.
7 - اللبدي، محمد سمير نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة

الرسالة، قصر الكتاب، الجزائر، دار الثقافة، بيروت.
8 - الموسوعة العربية الميسّرة، دار نهضة لبنان، بيروت 1986.

III - الدوريات:

1 - ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب العبارة، ت: محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1981.
2 - ابن رشيق، أبو علي الحسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مطبعة أمين هندية، ط 1، مصر 1925.
3 - ابن سيرين، محمد: تفسير الأحلام، ت: محمد إبراهيم الجمل، دار الهد، د. ت، عين مليلة، الجزائر.
4 - ابن عقيل، بهاء الدين: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت 1964.
5 - ابن فارس، أحمد) الصاجي: في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، الم السلفية، القاهرة 1910.
6 - ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، ج I، دار الثقافة، بيروت 1964.
7 - ابن نبي، مالك: الظاهرة القرآنية، شتوتغارت، ألمانيا - إرنست كليت - بونيتر، 1978.
8 - ابن وناس، مصباح: ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية، الحياة الثقافية، عدد 41، تونس 1986.
9 - إبراهيم، صنع الله: نجمة أغسطس، القاهرة 1976.
10 - أبو ديب، كمال: الحداثة - السلطة - النص، فصول، عدد 3، القاهرة 1984.
11 - أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص - دراسة في علوم القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1990.
12 - بيام، جون ماري: الاتصال بين التاريخ والبنية، ت: العياض نصر الدين، دراسات عربية، عدد 5، بيروت 1989.
13 - ثامر، فاضل: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، الفكر العربي المعاصر، عددان 48 - 49، بيروت 1988.
14 - حميش، سالم: حول طبائع النص القطعي في الإسلام، دراسات عربية، عدد

2، بيروت 1987.

15 - خمري، حسين: الأقاويل الشعرية والمرآة: من المحاكاة إلى التخييل، الحياة الثقافية، عدد 44، تونس 1987.

16 - خمري، حسين: ما تبقى لكم.

ب - باللغة الأجنبية

I - Livres:

1 - Aristote: Poétique: Texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris 1932.
2 - d'Avalle, Arco Silvio: "La sémiologie de la narrativité chez Sausure", in: La théorie du texte, éd., Galileé-Paris 1973.
3 - Barbotin, Edmond: "Présupposés et requêtes de l'acte de lire", in: Qu'est-ce-qu'un texte? José-Corti, Paris 1975.
4 - Barthes, Roland: Le degré zéro de l'écriture, éd., Seuil 1972.
5 - Barthes, Roland: Mythologie, éd., Seuil, Paris 1970.
6 - Barthes, Roland: Essais critiques, éd., Seuil, Paris 1981.
7 - Barthes, Roland: Le plaisir du texte, éd., Seuil, Paris 1982.
8 - Barthes, Roland: S/Z, éd., Seuil 1976.
9 - Barthes, Roland: Leçon, éd., Seuil 1978.
10 - Barthes, Roland: Sollers écrivain, éd., Seuil 1979.
11 - Barthes, Roland: Fragments d'un discours amoureux, éd., Seuil, Paris 1977.
12 - Bakhtine, Mikhail: Poétique de Dossoiveski, éd., Seuil 1970.
13 - Bouazis, Charles: (éd.): Essais de la théorie du texte, éd., Galileé 1973.
14 - Brandt, Per Aage: "La penseé du texte" in: Essais de la texte, Galileé 1973.
15 - Brénond, Claude: Logique du récit, éd., Seuil 1973.
16 - Brunel, Pierre) et al: Qu'est Ce que la littérature comparée? éd., A. Colin, 1983.
17 - Butor, Michel: La modification, Paris 1957.
18 - Chklovski, Victor: Sur la théorie de la prose, éd. l'Age d'homme, Lausanne Suisse 1973.
19 - Courtés, Joseph: Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris 1976.
20 - Delacroix, M, Hallyn, F: Introduction aux études littéraires, Druculot 1987.
21 - Derrida, Jacques: De la grammatologie, Minuit 1967.
22 - Derrida, Jacques: "La différence" in: Théorie d'ensemble, éd., Seuil 1980.

23 - Van Dijk, Teun. A: "La texte: Structures et Fonctions-Introduction à la science du texte", in: Théorie de la littérature, 2d. A. Kibédi Varga, A.J. Picard, 1981.
24 - Van Dijk, Teun. A: "Aspects d'une théorie générative du texte poétique, in: Essais de sémiotique poétique, Larousse 1972.
25 - Van Dijk, Teun. A: "Modes génératifs du texte littérature", in: Essais de la théorie du texte, éd., Galileé 1973.
26 - Duras, Marguerite: Le marin de Gibraltar, Paris 1952.
27 - Durrenmatt, Friedrich: La chute d'Albin Michel, 1975.
28 - Eco, Umberto: L'oeuvre ouverte, éd. Seuil, 1979.
29 - d'Entrevernes, Groupe: Analyse sémiotique des textes, P.U.L, Lyon 1979.
30 - Escarpit, Robert: L'écrit et la communication, P.U.F., Paris 1973.
31 - Foucault, Michel: L'archéologie du Savoir, Gallimard 1969.
32 - Foucault, Michel: L'ordre du discours, Gallimard 1971.
33 - Genette, Gérard: Figures II, éd., Seuil 1969.
34 - Genette, Gérard: Figures III, éd., Seuil 1972.
35 - Gicquel, Bernard: L'explication de textes et la dissertation, P.U.F., 1979.
36 - Giovannangeli, Daniel: Ecriture et répétition/approche de Derrida Union Générale d'Editions, Paris 1979.
37 - Gontard, Marc: Violence du texte, l'Harmatan (Paris), SMER (Rabat), 1981.
38 - Goldenstein, Jean-Pierre: Pour lire le roman, De Boeck Gembloux-Bruxelles, Belgique.
39 - Greimas, Algirdas Julien: Du sens, éd., Seuil 1970.
40 - Greimas, Algirdas Julien: Sémantique structurale, Larousse 1966.
41 - Greimas, Algirdas Julien: "Pour une théorie du discours poétique", in: Essais de sémiotique poétique, Larousse 1972.
42 - Greimas, Algirdas Julien: Maupassant: La sémiotique du texte, éd., Seuil 1976.
43 - Groupe 107: Sémiotique de l'espace, Denoel-Gonthier 1979.
44 - Van Guyon, Françoise Rossun:Critique du roman, Gallimard 1970.
45 - Hall, Edouard. T: La dimension cacheé, éd., Seuil 1971.
46 - Hamon, Philippe: "Statut sémiologique du personnage", in: Poétique du récit, éd., Seuil 1977.
47 - Hénault, Anne: Les enjeux de la sémiotique, P.U.F., 1979.
48 - Houdebine, Jean Louis: "Première approche de la notion de texte", in: Théorie d'Ensemble, éd., Seuil 1980.
49 - Ibsch, E, Fokkema, D.W: La théorie littéraire au XX^{e} siècle", in: Poétique, Larousse 1973.
56 - Kristeva, Julia: La révolution du langage poétique, éd., Seuil 1974.

57 - Kristeva, Julia: Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse (extraits) Théorie de la littérature, A.J. Picard 1981.
50 - Ihwe, Jens: "Grammaire du texte, typologie du texte...", in: Du linguistique au textuel, éd., Van Gorcun-Assen, Amsterdam.
51 - Jakobson, Roman: Essais de linguistique générale, Minuit 1963.
52 - Jakobson, Roman: Essais de poétique, éd., Seuil 1973.
53 - Jouve, Vincent: La littérature selon Roland Barthes, Minuit 1986.
54 - Kibédi Varga, Aaron: "Entre linguistique et Poétique", in: Du linguistique au textuel, Amsterdam 1974.
55 - Kristeva, Julia: "Sémanalyse et production du sens", in: Essais de Sémiotique, éd., Seuil 1978.
58 - Kristeva, Julia: Le texte du roman, La Haye, Mouton 1970.
59 - Laufer, Roger), Scavetta (Domenico): Texte, Hypertexte Hypermédia, P.U.F., 1992.
60 - Lotman, Youri: La structure du texte artistique, Gallimard 1973.
61 - Lotman, Youri: "La signification Modélisante des concepts de "fin" et de "début" dans les textes artistiques", in: Travaux sur les systèmes de signes, éd., Complexe, Bruxelles 1976.
62 - Madsen, Peter: "Poétique de la contradiction", in: Essais de la théorie du texte, 1973.
63 - Meschonic, H: Pour la poétique II, Gallimard, Paris 1971.
64 - Michel, Alain: "Les textes et l'histoire", in: Qu'est-ce qu'un texte? J. Corti, Paris 1975.
65 - Nordahl-Lund, Stefen: L'aventure du signifiant: une lecture de Barthes, P.U.F., 1981.
66 - Normand, Claudine: Concept et Métaphore éd, Complexe, Bruxelles 1976.
67 - Parent, Monique: "Texte et Dynamisme", in: Qu'est-ce-qu'un texte? J. Corti, 1975.
68 - Picon, Gaeten: Introduction à une esthétique de la littérature, Gallimard 1953.
69 - Poulet, Georges: "Lecture et interprétation du texte", in: Qu'est-ce-qu'un texte.
70 - Propp, Vladimin: Morphologie du conte, Seuil 1965.
71 - Reboul, Olivier: Le Slogan, P.U.F., 1975.
72 - Reboul, Olivier: La Rhétorique, P.U.F., 1984.
73 - Ricardon, Jean: La prise de Constantinople, Minuit 1965.
74 - Ricoeur, Paul: La Narrativité, C.N.R.S., Paris 1980.
75 - Sarkany, Stephane Santerres: Théorie de la littérature, P.U.F., 1990.
76 - Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale Payot, Paris 1972.
77 - Suleiman, Susan Rubin: Le roman à thèse, P.U.F., 1983.

78 - Todorov, Tzvetan: Poétique, éd., Seuil 1973.
79 - Todorov, Tzvetan: Poétique de la prose, éd., Seuil 1980.
80 - Todorov, Tzvetan: La notion de littérature, Seuil 1987.
81 - Tomiche, Nada: La littérature arabe traduite, Mythes et réalités, Gluthner, Paris 1978.
82 - Reig, Daniel: "Le discours littéraire contemporain", in: Discours Ecriture et Société..., Collège de France, 1982.
83 - Université de Picardie: Récit et Histoire, P.U.F., 1984.
84 - Vernier, France: L'écriture et les textes, éd., Sociales 1974.
85 - Vignier, Gérard: Ecrire, C.L.F., Paris 1982.
86 - Villerhardouin, Gérard de: La conquette de Constantinople, Université de Nancy II, 1978.
87 - Weinrich, Harald: Le temps, Seuil 1973.
88 - Zima, Pierre. V: La déconstruction, une critique, P.U.F., 1994.

II - Encyclopédies et Dictionnaires:

1 - Beaumarchais, J.P) et al: Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, Paris 1984. Tome II, article "Texte" rédigé par Teun A. Van Dijk.
2 - Bergez, D, Gérard, V: Vocabulaire de l'analyse littéraire, Dunod, Paris 1994.
3 - Ducrot, Oswald et Todorov, Tzeretan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil 1979.
4 - Encyclopedia Universalis: Corpus 14 article "Théorie du texte", rédigé par Roland Barthes.
5 - Farcy, Gérard-Denis: Lexique de la critique, P.U.F., 1991.
6 - Greimas, Algirdas Julien: et courtés Joseph: Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette 1979.
7 - Reig, Daniel: Dictionnaire: arabe/français, Larousse 1984.
8 - Rey-Debove, Josette: Sémiotique, Lexique, P.U.F., 1979.

III - Theses:

1 - Kabayashi, Horuo Yasuo: Esquisse d'une théorie du texte: Thèse de 3e cycle de sémiotique textuelle, Paris X. Nanterre 1981. Direct: M.C. Abastado.
2 - Kalinova, Blanka: L'éthique de la lecture: Problématique nouvelle de la critique littéraire, Thèse de 3e cycle, E. PHESS, Paris, Direct: Michel Serres.
3 - Karoly, Martine de: L'idée du texte chez Paul Valery, Thèse de 3e cycle. Paris X, Nanterre 1979, Direct: Judith Robinson.
4 - Slakta, Denis: Sémiologie et grammaire de texte, Thèse d'état, Paris X, Nanterre 1980, Direct: Jean Dubois.

IV - Periodiques:

1 - Barthes, Roland: "Eléments de sémiologie", in: Communications, N°4, Seuil, Paris 1964.

2 - Barthes, Roland: "De l'oeuvre au texte", in: Revue d'esthétique, N°1, U.G.E., Paris 1971.

3 - Barthes, Roland: "Le discours de l'histoire", in: Poétique, N°49, Seuil, Paris 1982.

4 - Bouazis, Charles: "Théorie de l'écriture et sémiotique", in: Sémiotica, N°4, La Haye 1974.

5 - Van Dijk, Teun A: "On the foundations of poetics: Methodological Prolegomena...", in: Poetics, N°5, Amsterdam 1972.

6 - Duchet, Claude: "Idéologie de la mise en texte", in: La Pensée, N°215, Paris 1980.

7 - Greimas, Algirdas Julien: "Les actants, les acteurs et les figures", in: sémiotique narrative et textuelle, Larousse 1973.

8 - Greimas, Algirdas Julien: "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur", in: Langage, N°31, Larousse 1973.

9 - Greenfield, Stanley: "Grammar and Meaning", in: P.M.L.A., N°5, New York 1967.

10 - Grivel, Charles: "Pour une sémiotique des produits d'expression: le texte", in: Sémiotica, N°4, 1974.

11 - Hamon, Philippe: "Texte littéraire et métalangage", in: Poétique, N°31, Seuil 1977.

12 - Lotman, Youri: "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", in: Recherches Internationales, N°81, Paris 1974.

13 - Maingueneau, Dominique: Dialogisme et analyse textuelle", in: Actes Sémiotiques, N°32, Paris 1982.

14 - Pétroff, André: "Méthodologie de la contraction des textes", in: Langue Française, N°26, Larousse 1975.

15 - Poirion, Daniel: Les paragraphes et le pré-texte de Villehardouin", in: Langue française, N°40, Larousse 1978.

16 - Riffaterre, Michael: "La trace de L'intertexte', in: La Penseé, N°215, Paris 1980.

17 - Rigolot, François: "La renaissance du texte: Histoire et Sémiologie", in: Poétique, N°50, Seuil 1982.

18 - Stepanov, Y.S: "Qu'est ce que la sémiotique?", in: Recherches Internationales, N°81, Paris 1974.

19 - Sumpf, J. et Dubois, J: "Problèmes de l'analyse du discours", in: Langages, N°13, Larousse-Didier 1969.

20 - Texte: Revue de Critique et de théorie littéraire, N°1, Trinity college, Toronto-Canada 1982.

21 - Zéraffa, Michel: "La Poétique de l'écriture", in: Revue d'esthétique, N°24, U.G.E., Paris 1971.

22 - Zolkiewsky, Stefen: "Poétique de la composition", in: Semiotica, N°3, La Haye 1972.

23 - Zolkiewsky, Stefen: "Des principes de classement de textes de la culture", in: Semiotica, N°7, La Haye 1973.

المؤلف

حسين خمري

حاصل على دكتوراه في الأدب الحديث من جامعة السوربون - باريس.

صدر له:

- بنية الخطاب الأدبي - الجزائر.
- بنية الخطاب النقدي - بغداد.
- فضاء المتخيل - دمشق - الجزائر
- الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب - دمشق.

والعديد من الكتب والترجمات الأخرى، يعمل حالياً أستاذاً بجامعة قسنطينة ومشرفاً على عدة مجلات وأبحاث في مجال النقد والدراسات الأدبية والترجمة.



منشورات الاختلاف

نظرية النص

من بنية المعنى إلى سيميائية الدال

د. حسين خمري

• كاتب من الجزائر

يقضي الإنسان حياته محاصراً بالنصوص، يحررها، ينتجها، يلعب بها، يستهلكها، يتزين بها. فمن المقررات المدرسية، إلى الوثائق الإدارية إلى النصوص الثقافية والعلمية، إلى المدونات المختلفة كدليل الهاتف والمطارات ومواعيد انطلاق ووصول القطارات، إلى وسائل الإعلام المختلفة... وكل نوع من هذه النصوص يتطلب عناية خاصة وكيفية محددة في فهمه وتلقيه وطريقة مخصوصة لتفكيكه وتحليل شفراته وأنساقه السيميائية. وفي كل مرة يواجهنا النص بعنفه وإغراءاته يترك فينا انطباعاً مبهماً. إنه الذعر الذي نُجابه به أمام النص والخوف، الذي تستشعره عندما نجد أنفسنا أمام فضاعة القول وإرهاب الكلمة.

إن النص الذي أعنيه في هذا السياق، هو النص الآسر الذي يترفع على كل أشكال النقد ويتجاوز كل المناهج المعدة سلفا والتي قُدَّت لباساً لنصوص تجاهد عبثا طمس المراجع والمرجعيات والإيديولوجيات لأنها لا تستطيع الاندماجٍ في لعبة الأشكال والدوال واختلاف اللغات. إنه النص المتمنِّع، النص المحتمل والنص الاحتمالي، والذي يمكن أن يفاجئنا في أية لحظة، إنه النص المثال الذي لا يمكن الوصول إليه بسهولة وهو نص التأويل، ونص القراءة، أما نص الكائن، النص الموضوع، فهو نص الكينونة الذي لا يفلت من أشكال النقد ولا يتجاوز المناهج.

إن النص الكثيف يجر قارئه إلى فضاء معرفي يرفض كل محاولات التدجين وعمليات التسطيح او الاحتواء السياسي والإيديولوجي . فعند مواجهتنا للنصوص العلمية والنظريات النقدية فإننا نقوم بإعادة بناء للذات. وهذا ما اكتشفته وأنا بصدد فحص الوثائق المتعلقة بموضوع الكتاب. وقد مرت هذه الحالة البحثية بثلاث مراحل: مرحلة التلقي، فمرحلة التأويل ثم مرحلة التبليغ.

من مقدمة المؤلف

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com
ص. ب. 13-5574 شوران 2050-1102 بيروت – لبنان
هاتف: 785107/8 (1-961+) فاكس: 786230 (1-961+)
البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb


منشورات الاختلاف
14 شارع جلول مشدل
الجزائر العاصمة
البريد الإلكتروني:
revueikhtilef@hotmail.com


978-9953-87-181-3
9 789953 871813